كلمة الفنون

إذا كانت إحدى سمات العصر البارزة هي الإعلام الجماهيري وأجهزته، وخاصة القنوات التلفزيونية الفضائية، التي بات من المستحيل لأي مجتمع أو إنسان أن يكون بمنأى عنها، وإذا كانت ميزة الإنسان الأولى، ككائن اجتماعي مفكر، تكمن في قدرته الفائقة على تسخير الأدوات والاختراعات والأفكار، وتطويعها بما يحقق له حياة أفضل وبيئة أكثر تطورا على الدوام، فإن التحدي الأهم أمام مجتمعاتنا يكمن في كيفية توظيفنا لهذه القنوات الفضائية من أجل معالجة مشكلاتنا، أو تقدم أحوالنا أو تحقيق أهدافنا في التنمية الشاملة.

وبعيدا عن عُقد النقص أو عقد التفوق الحضاري، من المهم أن نتوقف عند بعض التجارب الرائدة في هذا الإطار بهدف الاستفادة منها وتطويرها، فالبث التلفزيوني أصبح أداة تعليمية فاعلة وعابرة للقارات، وسبيلا لاكتساب مختلف المعارف والعلوم وأعلى الشهادات من جامعات عريقة أو جامعات مفتوحة حديثة. والتلفزيون المبرمج، أو التلفزيون بالكابل أو «المشفر»، وغيره من القنوات الفضائية المتخصصة في كل مجال من الأنشطة الإنسانية، أصبح يلعب دورا محوريا في الحياة اليومية والاقتصادية والاجتماعية لشرائح وفئات مختلفة وحسب متطلبات كل منها... وهكذا، ففي بعض المصحات النفسية - مثلا - اعتُمِدَ التلفزيون المبرمج لبث أفلام تساعد المرضى على هدوء الأعصاب وصفاء الذهن. وللتوجه إلى الأطفال، أينما كانوا في الحضانة أو المنزل، أثبت التلفزيون أنه أفضل وسيلة للتوجه إليهم بما يخدم بناءهم السليم، فرديا واجتماعيا.

وكما لا يختلف اثنان على أن التلفزيون هو حاليا مصدر رئيس للمعرفة والثقافة والتسلية والتوجيه والتواصل والبناء والتطوير، لا يختلف اثنان أيضا على أنه يمكن أن يساء استخدامه.

لكن حتى لا يكون التلفزيون أداة هدم ومجرد أداة لتسلية أو تغذية لشهوات، أو إشعالا لأزمات أو تضليلا لمجتمعات، ثمة خيار أمام المعنيين على اختلاف مواقعهم في المراكز الحكومية أو المؤسسات الإعلامية والاستثمارية، أو علماء الاجتماع والإعلام والمثقفين، هذا الخيار هو قدرتنا على إنشاء واستحداث وتطوير قنوات تلفزيونية مبرمجة أو قنوات متخصصة، تؤثر في الفرد والأسرة والجماعة والرأي العام بما يخدم التنمية والصالح العام، وإلا فمن البديهي أن يذهب مفعول هذه الوسيلة الفائقة التأثير في النفوس والعقول والأهواء، مذهبا آخر لا يرضي أحدا.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلمى حايك انتظرت ١٠ سنوات لتقدم هذا الدور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نال جائزتي أوسكار وسقط تجاريا

"فريدا" أسطورة الفن والحياة

يحول فيلم «فريدا» حلما راود الممثلة المكسيكية العربية الأصل سلمى الحايك إلى حقيقة سريالية. فبعد محاولات حثيثة استمرت أكثر من عشر سنوات، شارك فيها كل من المغنية - الممثلة مادونا والنجمة السينمائية جنيفر لوبيز، تمكنت سلمى الحايك من إنتاج فيلم تجسد فيه شخصية الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو التي توفيت قبل قرابة ٥٠ عاما.

ونجحت الفنانة سلمى الحايك، بالتعاون مع المخرجة المسرحية جولي تيمور وأربعة كتاب سينمائيين وطاقم من الممثلين الموهوبين والفنيين المبدعين، في تقديم واحد من أفضل أفلام السيرة الذاتية التي أنتجتها هوليوود حتى الآن. وتجسد الممثلة سلمى الحايك في فيلم «فريدا» حياة الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو ابتداء من سن السابعة عشرة حتى وفاتها في العام ١٩٥٤ وهي في سن السابعة والأربعين.

محمود الزواوي - الأردن

عاشت الفنانة فريدا كاهلو، في عرف هذه الأيام، حياة زاخرة بالأحداث، ولكنها كانت في عرف الحقبة الزمنية التي عاشتها في النصف الأول من القرن العشرين، حياة أغرب من الخيال. فبعد إصابتها بشلل الأطفال في سن مبكرة وتعرضها لحادث حافلة كاد يودي بحياتها وهي في سن المراهقة، وسبب لها آلاما جسدية وعاطفية مبرحة حتى مماتها، أثبتت وجودها كفنانة تشكيلية شهيرة وتزوجت أشهر رسام في المكسيك، وعاشرت عددا من الشخصيات العالمية وربطتها علاقات غرامية بعدد من المشاهير كما أثبتت استقلالية شخصيتها وقوة إرادتها، وعاشت حياة عاصفة حافلة بالتقلبات والمغامرات.

وبدأت حياة الرسامة فريدا كاهلو وانتهت في مدينة مكسيكو سيتي عاصمة المكسيك. ومع أنها ولدت في العام ١٩٠٧، فقد دأبت على الادعاء بأنها من مواليد العام ١٩١٠، أي العام الذي بدأت فيه الثورة المكسيكية، لأنها رغبت في أن تبدأ حياتها مع ميلاد المكسيك الحديثة.

وفي سن السادسة أصيبت فريدا كاهلو بمرض شلل الأطفال، مما أدى إلى ضمور ساقها اليمنى التي ظلت كذلك إلى أن بُترت قبل وفاتها. وعرفت فريدا خلال مرحلة دراستها الثانوية بتحديها للتقاليد وتزعمها لمجموعة من الطلاب المشاغبين الذين كان معظمهم من الذكور. والتقت في تلك المرحلة لأول مرة بزوج المستقبل دييجو ريفيرا أشهر الفنانين التشكيليين المكسيكيين في عصره، حين كلف برسم لوحة جدارية في قاعة المدرسة التي كانت تدرس فيها.

وفي العام ١٩٢٥ تعرضت فريدا، وهي في سن الثامنة عشرة، لحادث اصطدام حافلة مروع أدى إلى اصابتها بعشرات الكسور عندما اخترق عمود حديدي جسدها، مما أدى إلى إجبارها على الاستلقاء على ظهرها على السرير لعدة أشهر داخل قالب من الجص، وحال دون تمكنها من الحركة. وبفضل قوتها الهائلة وإرادتها الحديدية، تمكنت فريدا من الشفاء واستعادت قدرتها على الحركة. ونتيجة لفترة الملل التي عاشتها آنذاك، بدأت ممارسة هواية الرسم وهي مستلقية على ظهرها، وأظهرت موهبة فذة في فن الرسم الذي تحول من هواية إلى مهنة بقيت معها مدى الحياة.

وكان شفاؤها وعودتها إلى المشي بمنزلة معجزة، إلا أن آثار إصاباتها الجسدية لازمتها طوال حياتها وسببت لها نوبات متكررة من الألم المزمن والإرهاق، وأجبرتها على العودة المتكررة إلى المستشفيات، حيث أجري لها أكثر من ثلاثين عملية جراحية على مر السنين. وقالت فريدا في ذلك مازحة، إنها سجلت رقما قياسيا في عدد العمليات الجراحية. ولجأت فريدا إلى المشروبات الكحولية والتدخين المفرط أملا في تخفيف حدة آلامها. وقد حالت الإصابات الجسدية لفريدا كاهلو دون تمكنها من الإنجاب، مما زرع الحزن والأسى في نفسها.

وبعد ... ديقاتها للوسط الفني في المكسيك الذي كثر فيه الشيوعيون في تلك الفترة، وتعرفت على الكثيرين منهم، وبينهم المصورة والممثلة الشيوعية الشهيرة تينا مودوتي والرسام المرموق دييجو ريفيرا الذي كان يكبرها بإحدى وعشرين سنة والذي تزوجت به في العام ١٩٢٩.

وكانت الحياة الزوجية لهذين الرسامين الشهيرين حياة صاخبة ومليئة بالاضطراب، وجمعت بين الحب والكراهية وتخللتها علاقات غرامية لكليهما مع عشرات الأشخاص الآخرين، وبينهم عدد من الشخصيات الشهيرة، كما تخللها تآلف فني وابداعي، وانتهى زواجهما بالطلاق في العام ١٩٤٠، ولكنهما تزوجا مرة أخرى بعد فراق دام عاما واحدا فقط. وقد وصف زواجهما بأنه علاقة بين فيل وحمامة، لما عرف عن ضخامة جسم دييجو ريفيرا وسمنته المفرطة، والجسم النحيل والقامة القصيرة لفريدا كاهلو.

وعلى رغم العلاقات النسائية العديدة للرسام دييجو ريفيرا، التي شملت علاقة غرامية مع كريستينا شقيقة زوجته فريدا كاهلو، فقد قدم الكثير من الدعم

لأعمالها الفنية التي كان من المعجبين بها بالفعل. ومما قاله دييجو ريفيرا عن رسوم زوجته فريدا كاهلو «لا أعتقد أن امرأة قامت من قبل بوضع مثل هذا الشعر الذي ينبض بالألم والعذاب في لوحاتها». ومن جانبها كانت فريدا أكثر المعجبين بالأعمال الفنية لزوجها وأصدق ناقد لتلك الأعمال.

كما شجعها زوجها دييجو ريفيرا على ارتداء الزي المكسيكي التقليدي الذي تألف من الفساتين الطويلة الزاهية الألوان والمجوهرات الجميلة، وأصبح ذلك، بالإضافة إلى حاجبيها المتصلين، من العلامات المميزة للفنانة فريدا كاهلو. فقد أكدت طوال حياتها على حاجبيها المتصلين المميزين اللذين ظهرا في شكل حاجب واحد طويل في ماكياجها، كما أبرزت الشعيرات التي شكلت شاربا خفيفا على محياها، وأصبحت هاتان العلامتان مرتبطتين بشخصيتها.

وقد أفرغت فريدا كل مشاعرها وأحاسيسها في لوحاتها الفنية، وسكبت فيها مشاعر الغضب والألم الناجمة عن علاقتها الزوجية العاصفة وعن حوادث الإجهاض المؤلمة والمعاناة الجسدية، التي سببها لها الحادث الذي تعرضت له في سني المراهقة. وواظبت فريدا على رسم الكثير من لوحاتها وهي مستلقية على ظهرها في الفراش، خاصة خلال السنوات الأخيرة من حياتها.

ولكن على رغم كل الآلام والمآسي التي تعرضت لها فريدا كاهلو، فقد كانت شخصية مرحة وأنيسة، وكانت ترفه عن ضيوفها بالغناء وبسرد النكات الجريئة التي كانت تسبب الصدمة أحيانا لضيوفها. وكانت فريدا محطا لإعجاب الرجال الذين ربطتها بالكثير منهم علاقات غرامية، ومنهم الزعيم الشيوعي ليون تروتسكي الذي حل ضيفا مع زوجته في منزلها بعد فراره من روسيا وقبل اغتياله في المكسيك. وقد اتهمت فريدا وزوجها دييجو ريفيرا بالضلوع في حادث اغتيال تروتسكي واعتُقلا من قبل السلطات المكسيكية، ولكن أطلق سراحهما فيما بعد. وقد دأبت فريدا وزوجها على التحدث عن تروتسكي في مجالسهما الخاصة، وادعيا أنهما قاما بدعوته إلى المكسيك لكي يقتل فيها، ولكن لم يكن أحد على يقين من صدق هذا الادعاء. فقد عرف عن فريدا كاهلو ودييجو ريفيرا التهويل والمبالغة والتلفيق في سرد الأحداث.

وذاعت شهرة فريدا في أقطار عديدة كالولايات المتحدة وفرنسا، حيث استقبلها الرسام الشهير بابلو بيكاسو مع زوجها وظهرت على غلاف مجلة «فوج». وأقيم للأعمال الفنية للرسامة فريدا كاهلو معرض ضخم في المكسيك في ربيع العام ١٩٥٣، حيث كانت صحتها قد تدهورت ولم تقو على المشي، إلا أنها وصلت إلى موقع المعرض على متن سيارة إسعاف، ونقلت إلى صالة المعرض على حمالة ثم وضعت على سرير في وسط الصالة أمام الضيوف والصحافيين والمصورين الذين أصيبوا بالذهول. وهناك قامت بالترفيه عن الجمهور بالغناء وبسرد النكات. وحقق المعرض نجاحا منقطع النظير.

وفي العام نفسه بُترت الساق اليمنى للفنانة فريدا كاهلو بعد إصابتها بمرض الغرغرينا، مما أدخلها في حالة اكتئاب وأعراض انتحارية، وحاولت الانتحار مرتين بالفعل. وفي العام التالي توفيت فريدا كاهلو عن ٤٧ عاما، والاعتقاد السائد هو أنها ماتت منتحرة. وكان آخر ما كتبته فريدا كاهلو في مذكراتها قبل وفاتها «أرجو أن يكون الرحيل هنيئا، وأرجو أن لا أعود أبدا».

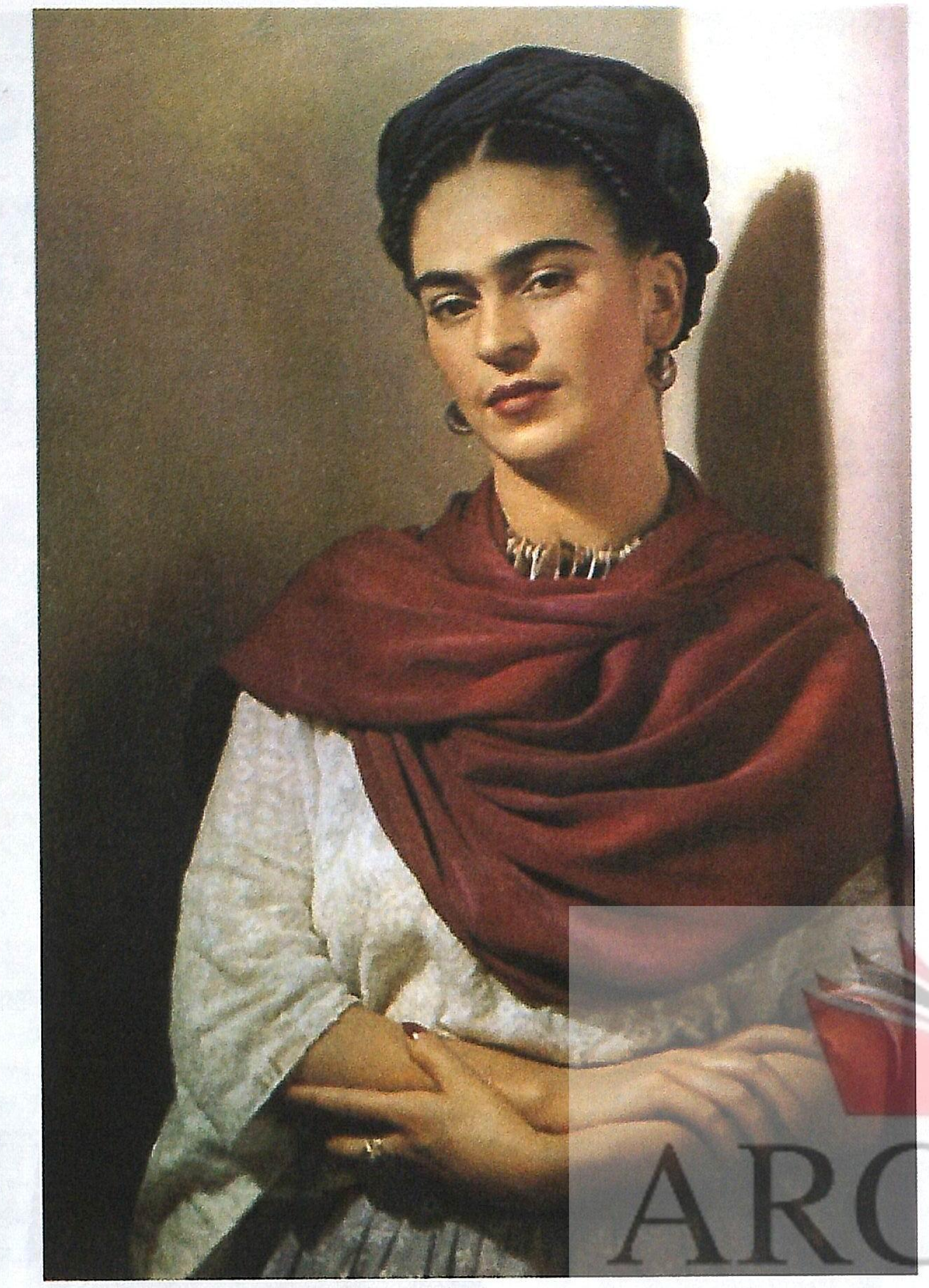
لقد وقع اختيار الممثلة سلمى الحايك، كواحدة من منتجي فيلم «فريدا»، على فنانة أصيلة هي المخرجة المسرحية جولي تيمور الحائزة جائزة توني المسرحية لترجمة السيرة الذاتية لفريدا كاهلو، كما هي موثقة في كتاب «فريدا» للمؤلف هايدين هيريرا الذي صدر في العام ١٩٨٣، إلى فيلم سينمائي ينقل إلى المشاهد على مدى ساعتين عرضا لحياة شخصية معقدة حافلة بالأحداث والتطورات والشخصيات الشهيرة لواحدة من أشهر فنانات النصف الأول للقرن العشرين. ويتضح من آراء كبار نقاد السينما في الولايات المتحدة أن المخرجة جولي تيمور نجحت في تقديم عمل سينمائي متميز.

ويتميز فيلم «فريدا» بمجموعة من المقومات الفنية التي أكسبته هذا التميز الفني، ومنها قوة الإبهار البصري الذي يفوق ما شاهدناه في الفيلم الاستعراضي «الطاحونة الحمراء» في العام ٢٠٠١. وتبرز براعة المخرجة جولي تيمور في التنفيذ الواقعي لمشهد حادث الحافلة الذي أصيبت فيه فريدا بعشرات الكسور، والذي تكاد تفاصيله المروعة تتحول إلى كابوس يتفجر على الشاشة أمام أعيننا. وتنقلنا المخرجة جولي تيمور إلى مشاهد الشابة المراهقة فريدا وهي راقدة في السرير في فترة النقاهة وهي ترسم الزهور على قالب الجص الذي يلف جسمها قبل أن يزودها والدها الحنون بدفتر للرسم ترسم فيه أول شيء تقع عليه عيناها وهو قدمها، إيذانا بميلاد فنانة تشكيلية موهوبة. ويسير تطور رسمها جنبا إلى جنب مع مثولها للشفاء. وحالما تصبح قادرة على الاستغناء عن استخدام كرسي المقعدين تعرض رسومها على أشهر فنان تشكيلي في المكسيك هو دييجو ريفيرا زوج المستقبل لأخذ رأيه في أعمالها الفنية، فيعجب برسومها وبشخصيتها، وتبدأ بينهما صداقة حميمة تتحول إلى علاقة غرامية ثم إلى رابطة زوجية.

وتقدم المخرجة جولي تيمور شخصية فريدا كاهلو كإنسانة تحول الألم إلى تعبير فني في لوحاتها. فعوضا عن البكاء تقوم هذه الفنانة برسم لوحات عن نفسها وهي تبكي. ويقدم الفيلم صورا واقعية لمعاناة فريدا لا تقل صدقا عن رسومها التي تعبر عن حوادث إجهاضها وعملياتها الجراحية. وكثيرا ما تستخدم المخرجة رسوم فريدا في الفيلم كنقطة انطلاق لمشاهدها الحية، حيث تقدم صورا إبداعية بالغة التأثير. ومع أن الفيلم يستعرض أهم المحطات في حياة فريدا كاهلو، فإن المخرجة جولي تيمور تنجح في إبراز شخصية فريدا بكل تناقضاتها وفوضويتها.

ويقوم بدور ييجو ريفيرا في الفيلم الممثل البريطاني المتحدر من أصل إسباني ألفريد مولينا، الذي يجسد دوره ببراعة فائقة جديرة بأداء الممثلة سلمى الحايك التي تعيش دور فريدا، من صباها حتى وفاتها بواقعية مذهلة، مما يجعل من الصعب على المشاهد مع مرور الوقت، أن يميز بين الممثلة والشخصية الحقيقية. وقد عمد الممثل ألفريد مولينا إلى زيادة وزنه بشكل ملحوظ ليناسب شكل الرسام دييجو ريفيرا في الفيلم.

وتساند هذين الممثلين مجموعة من الممثلين المرموقين في أدوار قصيرة، ومنهم الممثل الأسترالي جيفري راش الذي يقوم بدور الزعيم الشيوعي ليون تروتسكي وادوارد نورتون في دور السياسي والثري الأميركي نيلسون روكفيلر والممثلة أشلي جاد في دور المصورة والممثلة المكسيكية تينا مودوتي والممثل الإسباني أنتوني بانديراس في دور ديفيد سيكويروس غريم الفنان دييجو ريفيرا.


الابهار البصري كنقاط للانطلاق

وقد عاش الفنانان التشكيليان فريدا كاهلو ودييجو ريفيرا على حافة بركان، حيث كانت التفجرات والحمم الفنية والسياسية هي الطابع السائد في حياتهما. وتسمح المخرجة جولي تيمور لشخصيتيهما بالانسياب والتدفق إلى أبعد الحدود، حيث تظهر تأثير حياتهما على الناس العاديين، بقدر تأثيرها على الزعماء الشيوعيين العالميين ومشاهير الرسامين في باريس وكبار رجال الأعمال في نيويورك.

ويتميز فيلم «فريدا» ببراعة السيناريو والحوار الذي تعاون فيه أربعة كتاب سينمائيين، هم كلانس سيجال وديان ليك وجريجوري نافا وآنا توماس، كما يتميز ببراعة تصويره العميق على يد المصور رودريجو بريتو وموسيقاه التصويرية التي فاز مؤلفها إيليوت جولدينثال، وهو زوج مخرجة الفيلم، بجائزة الكرات الذهبية.

ورشح فيلم «فريدا» وبطلاه سلمى الحايك وألفريد مولينا لعشرات الجوائز السينمائية، وفازوا بالعديد من تلك الجوائز. وقد رشحت الممثلة سلمى الحايك لجائزة الأوسكار عن دورها المتميز في فيلم «فريدا»، كما فاز الفيلم باثنتين من جوائز الأوسكار عن أفضل موسيقى تصويرية وأفضل ماكياج.

ولكن على رغم النجاح الفني الكبير الذي حققه فيلم «فريدا» والصدى الذي أحدثه بين النقاد وفي الأوساط السينمائية، فإن الفيلم لم يحقق النجاح التجاري المرجو له على شباك التذاكر، فقد حقق الفيلم ٢٣ مليون دولار فقط في دور السينما الأميركية، وهو مبلغ متواضع في عرف هذه الأيام، حيث تحقق الأفلام الناجحة على شباك التذاكر مثل هذا المبلغ في يوم واحد، وتحصد مئات الملايين من الدولارات. ولا يختلف فيلم «فريدا» في ذلك عن معظم أفلام السير الذاتية التي تعرضت غالبيتها لخسائر مادية منذ بداية إنتاج هذا النوع من الأفلام في هوليوود.

لكن فيلم «فريدا» يظل في النهاية عملا سينمائيا متميزا، وهو ليس فقط من المآثر الفنية لمخرجته المبدعة جولي تيمور، بل إنه تحقيق لأمل ورؤية للممثلة الموهوبة سلمى الحايك التي أمضت أكثر من عشر سنوات في تحويل حلمها إلى حقيقة، ثم تقمصت شخصية بطلة الفيلم الفنانة فريدا كاهلو بواقعية مذهلة تبرز فيها رقتها وحساسيتها من دون أن تغفل ضراوتها وهيمنتها، وبذلك تقدم سلمى الحايك أقوى أدوارها السينمائية حتى الآن ◆

سلمى مع ألفريد مولينا في دور «ديجو ريفيرا»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد مضي واحد وعشرين عاما على رحيله، وفي حالة تأمل للمحات من ميراثه الثري، قد يدرك المرء أن أعظم ما حصل عليه يوسف وهبي خلال ٨٤ عاما من عمره (١٨٩٨ - ١٩٨٢) وعبر خمسة عقود من عمره الفني (١٩٢٣ - ١٩٧٣)، هو أصدق وأخلص ألقابه على الإطلاق: يوسف وهبي - فنان الشعب.

ففي نظرة خاطفة إلى ميراث هذا الفنان العملاق، سنجد أن أروع إبداعاته كانت تشرق دائما في علاقتها بالشعب بكل طبقاته.

كيف يمكن أن تلخص حياة كاملة لإنسان في بضعة أسطر؟!

العذر هو أن هذا المقال لا يحاول أن يفعل هذا! فالنظرة الخاطفة لن تتيح أكثر من تأمل لوجه واحد من الأوجه المتعددة لهذا «العملاق» الرائد، وقد عددتها سبعة تغطي مجالات الإنتاج والإخراج والتمثيل والتأليف المسرحي والسينمائي والاستثمار الفني والإدارة والصحافة، وحتى إلقاء وتلحين «المونولوجات»!

هنا سنتأمل بعض لمحات من وجه الكوميديان الممتع، الممثل والمهرّج الكبير، في انعكاسه على وجه التراجيديان فنان عصره.

يوسف بك وهبي المهرج الكبير!

الكويت - الفاروق عبد العزيز

فنان الشعب كما رسمته ريشة سامي أمين

في الجزء الأول من مذكراته «عشت ألف عام» كتب يوسف وهبي يقول:

«إنها مسيرة طويلة وعمر عشته طولا وعرضا... صمدت خلاله ومن دون عون من أي مخلوق على اجتياز الصعاب التي مرت بي... عشرات السنين عشتها بين مد وجزر - في قصور فاخرة... وفي غرفة على السطح يشاركني فيها الدجاج... رأس مال ضخم ورثته عن أبي وأضعته... ثم استعدته... ثم فقدته... دوامة لا تهدأ فقر وغنى... شظف وترف... ظلام وأضواء باهرة... قامرت وربحت... وخسرت... انتصرت وانهزمت... لكني لم أسلم سلاحي... ولم أغتر بالثراء... ولم أجزع من الإفلاس العلني. وملاحقة الديّانة. أعاصير وزوابع وحرب عوان شهدتها على الرجعية والحقد... حقا عشت ألف عام».

كان أكثر ممثلي الأدوار المأساوية شهرة وتأثيرا في تاريخ الفن العربي، وكان عميدا رائدا، بنّاء سباقا، في طريق أكثر الفنون القديمة والمعاصرة تأثيرا ؛ المسرح، أبو الفنون منذ حوالى ثلاثة آلاف عام، والسينما، أم الفنون الجديدة وليدة القرن الماضي والتي كان من بين الخمسة الأوائل المؤسسين لفنها في عالمنا العربي.

في أحلى سني صباهما الغض في عام ١٩١٤ كان يوسف ابن السادسة عشرة يشارك صديق طفولته وصباه وشيخوخته المخرج محمد كريم حلما بالسينما، ذلك الفن الوليد، إلى أن صنع محمد كريم أول أفلامه الروائية الطويلة «زينب» عن قصة الدكتور محمد حسين هيكل في عام ١٩٣٠، ليكون الفيلم الثامن في سلسلة الأفلام الروائية الطويلة في السينما المصرية - وكان الفيلم أول إنتاج سينمائي لهذا التراجيدي العملاق.

كان يوسف وهبي المستثمر المغامر -entrepreneur والمدير الشاب الطموح ونجم المسرح الساطع في عروض فرقته - فرقة رمسيس - في الوقت الذي كانت فيه الرائدة عزيزة أمير تعرض أول الأفلام الروائية المصرية الطويلة «ليلى» في عام ١٩٢٧ من إنتاجها. وهو إنتاج تعثر لأكثر من عامين، إلى أن أحضر لها يوسف وهبي ستيفان روستي من باريس لكي يلتحق بفرقته أولا ثم لكي ينقذ بعد ذلك المجهود السينمائي الرائد من الضياع (على أيدي هاو مغامر اسمه وداد عرفي) ويخرج لها فيلم «ليلى».

كان الرائد الذي أنتج ثاني فيلم مصري ناطق من إخراج رفيقه محمد كريم في عام ١٩٣٢: فيلم «أولاد الذوات»، من تمثيل يوسف وهبي وأمينه رزق، وعرض بعيد الفيلم الناطق الأول «أنشودة الفؤاد» (إخراج ماريو فولبي)، ثم أنتج ومثل وأخرج الفيلم رقم ٣٠ في سلسلة الأفلام: «الدفاع» عام ١٩٣٤.

بعد ذلك توالت مساهماته في الإنتاج والإخراج والتمثيل والتأليف في ٧٢ فيلما، أخرج منها ٢٨ على مدى خمسين عاما. وربما تعود قلة عدد الأفلام التي شارك فيها إلى شغفه الشديد بحبه الأول: المسرح، حيث خلف وراءه تراثا مسرحيا غنيا يزيد على ٢٢٤ مسرحية، وكانت آخر مساهماته في الإخراج والتمثيل والتأليف عام ١٩٦٢ في فيلم «الاستعباد» عن إحدى مسرحياته الوطنية.

كان رائدا حقيقيا للمسرح (الجاد) في زمن انتشرت فيه المسارح الهزلية لتقدم نمرا وفواصل مسرحية تتخلل عروضا راقصة. فبعد أن أرسى جورج أبيض في مطلع القرن العشرين دعائم فن المسرح العربي الحديث، جاء ميلاد فرقة رمسيس

في العاشر من مارس عام ١٩٢٣ (وعمر ذلك الرائد المغامر بميراثه من أبيه لم يكن يتجاوز آنذاك الخامسة والعشرين) كحدث فريد في تاريخ الفن المسرحي العربي بما خلّفه من آثار فنية واجتماعية. فقد كان التمثيل (أو التشخيص كما كان يسمى آنذاك) مهنة الأراذل من الناس من الذين لا مهنة لهم! وكان الناس يقصدون المسارح كدور للهو والاستمتاع لقتل الوقت بالفرجة على مزيج من الأغنيات والفواصل الفكاهية.

ولكن الآن على مسرح رمسيس رأى الناس الشاب يوسف ابن الباشا المهندس عبد الله وهبي يتنزل من بين صفوف طبقته، طبقة «أولاد الذوات» المصونة، ليحترف التمثيل وليفتح بابا واسعا أمام أبناء الطبقة الوسطى البورجوازية كحسين رياض وزكي رستم وأحمد علام ومختار عثمان. حينذاك بدأ الجمهور يفكر مرتين وهو يغادر صالة المسرح (التي حولت من سينما راديوم بشارع عماد الدين إلى مسرح رمسيس) عقب مشاهدة مسرحية الافتتاح «المجنون»: إن المسرح يمكن أن يكون فنا «محترما» فلم يكن ثمة غناء أو رقص أو هزليات قصيرة، بل مسرح جاد يقدم مسرحيات طويلة تغوص في أعماق النفس البشرية. وفوق هذا وذاك فهؤلاء الممثلون «أولاد أكابر» ويبدو أنهم جديرون بالاحترام... خاصة أن هذا الرائد قد أرسى تقاليد جديدة تماما على جمهور لم يعتد عليها: احترام المسرح يعني احترام موعد رفع الستار، والتزام الصمت الكامل وعدم لمس الأطعمة والمشروبات أثناء العرض.

في عام ١٩٢٣ كان المسرح «الجاد» يسجل تراجعا أمام منافسة المسارح الهزلية التي تبارى في ميدانها آنذاك نجيب الريحاني وعلي الكسار. فانكمش نشاط جورج أبيض، وأصبح الميدان مفتوحا أمام مغامر موهوب ألقى بميراثه على أعتاب فن جاد لم يكن مؤكدا على الإطلاق أن له جدوى تجارية. وعندما وضع يده في أيادي أبي الإخراج المسرحي المغامر الفقير عزيز عيد ومختار عثمان في أعقاب فشل ثلاثتهم المدوي في غزو إيطاليا مسرحيا، تبلورت فكرة الإقدام على تأسيس فرقة مسرحية في الوطن الأم تهتدي بتقاليد المسرح الفرنسي وآداب العرض وآليات الإنتاج. وفي مذكراته يروي يوسف وهبي كيف التقى «في باريس.. أنا وعزيز عيد ومختار عثمان بشاعر الشرق أحمد شوقي وذلك في مقهى «الكافيه دي تيغر» في حي مونمارتر.. وقد سهرنا معا حتى مطلع الشمس.. وقد تمكن أحمد شوقي خلال تلك السهرة من إقناعي بتكوين فرقة مسرحية تجمع كل نجوم الدراما.. والتراجيديا بالذات.. وقد صادف اقتراحه هوى في نفسي، فقد كان هدفي الأول رد اعتبار المسرح الهادف ونشر رسالة الوعي التمثيلي السليم».

كان طبيعيا أن تصاحب النهضة «الرمسيسية» نهضة نقدية اجتذبت بسرعة أقلام كتاب أدباء مارسوا النقد المسرحي على أسس علمية وأرسوا تقاليده العربية لأول مرة، ومن أبرزهم عبد المجيد حلمي ومحمد التابعي ومحمد علي حماد وعبد القادر المازني وفكري أباظه وعباس محمود العقاد. هذا في الوقت الذي تحولت فيه الفرقة الوليدة إلى معمل مسرحي حقيقي لتفريخ المواهب (ولعل من أشهرها ابنة مسرح رمسيس العتيدة أمينه رزق) مما أهلها للانتقال، كورشة مسرحية حقيقية، من صيغ الاقتباس وتمصير النصوص المسرحية

مع سعاد حسني وعبدالمنعم إبراهيم في مشهد من فيلم «إشاعة حب» - ١٩٦٣

الأجنبية إلى التأليف المباشر لمسرحيات الفرقة!

وبينما استمر تقديم بعض روائع من المسرح العالمي ألف رواد الكتابة المسرحية والروائية والشعرية لفرقة رمسيس ثقة منهم في موهبة وصدق حماس الشاب ذي الخمسة وعشرين عاما. ومن هؤلاء توفيق الحكيم ومحمود تيمور وإبراهيم رمزي وعبد الرحمن رشدي وأحمد شوقي ومحمود كامل وعلي أحمد باكثير وأنطون يزبك وجاذبية صدقي.

ولأن الجدية كانت مرادفة آنذاك للكتابة المسرحية ذات الطابع المأساوي، كان من الطبيعي أن يستمع يوسف وهبي باهتمام بالغ لنصيحة أمير الشعراء أحمد شوقي بضرورة التركيز على تقديم الأعمال المسرحية التراجيدية باللغة العربية الفصحى، لأن فيها فخامة وتأثيرا على جمهور المشاهدين.

وإذا كانت الغالبية الساحقة من مسرحيات يوسف وهبي، شأنها في ذلك شأن مسرحيات الروّاد، قد فاتها الحفظ قبيل بزوغ عصر الفيديو، إلا أنه من حسن طالع دارسي موروث ذلك الزمان أن يوسف وهبي قد ترك لنا عملا فنيا هو وثيقة فيلمية لواحدة من مسرحياته، مساهمة منه في إبقاء الذاكرة الفنية لذلك العصر حية للأجيال التالية.

وإلا فكيف يمكن لنا دراسة العلاقة بين اللغة الفخمة والأداء التمثيلي الطنّان، اللذين دمغا العرض المسرحيّ منذ مطلع القرن العشرين، وبين عناصر العرض الأخرى ما لم تتح لنا فرصة مشاهدة المنتج يوسف وهبي وهو يستخدم قالب «السينما المسرحية»، ليصور بآلة تصوير سينمائية مسرحيته الشهيرة «كرسي الاعتراف» بين جدران استديو صوت ومن غير جمهور في فيلم من تمثيله وإخراجه عام ١٩٤٩!

يرد الكاردينال (يوسف وهبي) في انفعال موبخا أحد المتبجحين(عبد العليم خطّاب):

«لا!... تبا لك!! إذا عجزت يد الإنسان، فيد الله قادرة! هاأنت تقدم البرهان على خستك وضعفك! كيف تريد أن تستغل قلب فتاة عذراء تطلب منها التضحية بنفسها من أجل من تحب وإلا احتملت دمه فوق رأسها!!

لا! مهلا سيدي لقد أخطأت!!

لو أن قلب أمي ينفطر ويفيض حزنا وألما... لو أن الخراب والدمار يبتلع روما بأسرها لما قبلت أن أصم نفسي بهذا العار!!

اخرج من هنا! فلورنسا أصدرت عفوها عنك، لكن هناك قوة أكبر وأعلى من فلورنسا ستصب جام غضبها على رأسك!!

ألا فلتحن الملوك والقياصرة رؤوسها في حضرتك وليلبسوك الحرير والديباج، لكن الله وملائكته سيشيحون بوجوههم عنك!

أنت رجل عليك اللعنة المؤبدة!

اخرج يا عدو الله!! عليك اللعنة! عليك اللعنة!!».

بعد «المجنون» توالت مسرحيات «الدم» و«انتقام المهراجا» و«القناع الأزرق» و«راسبوتين» و«كرسي الاعتراف» ضمن سلسلة من الأعمال الميلودرامية. وفي الموسم الثالث للفرقة بلغت مسرحية «الذبائح» لأنطون يزبك ذروة من ذرا الفواجع الميلودرامية المأساوية العامرة بالكوارث والنكبات! وفي مقال له شبهها الكاتب محمود تيمور بـ«زلزال» اجتاح مسرح رمسيس، الأمر الذي دفع يوسف وهبي إلى التوغل في محيط الدراما التراجيدية إلى آفاق أرحب وأعمق. ومن عباءة «الذبائح» خرجت فواجع أخرى هي «أولاد الفقراء» و«أولاد الذوات» و«خفايا القاهرة» و«جوهرة في الوحل» زاخرة بالمبالغات المثيرة المبلية.

حققت تلك المسرحيات (أو الروايات كما كان نقاد ذلك العصر يطلقون عليها) نجاحا منقطع النظير ليوسف وهبي ومسرحه، ولكنها أطلقت ألسنة السخرية الحداد من أفواه بعض الكتاب كناقده اللدود محمد التابعي الذي علق على «ذبائح يوسف وهبي» في مقال اختتمه باقتراح مثير: «فبعد أن يفرغ يوسف وهبي من ذبح زملائه، ممثلي المسرحية على خشبة المسرح، عليه أن يبادر بقتل الجمهور فردا فردا حتى تكتمل سلسلة المصائب والنوائب الفاجعة».

المثير، والذي يكشف عن بدايات كوميدية مبكرة كالبذور في شخصية وأداء يوسف وهبي، هو أن وهبي رحّب وقرّر تنفيذ اقتراح ناقده اللدود. فحول هذه الفكرة بنفسه إلى مسرحية من فصل واحد قام بالدور الرئيسي فيها. وبعد أن تساقط زملاؤه الممثلون صرعى على المسرح، التفت البطل صوب الجمهور ليطلق عليه وابلا من الرصاص! وعندما سعى عامل المسرح لإسدال الستار تلقى هو الآخر رصاصة قاتلة! وبعد أن عم الصمت أركان المسرح الأربعة، لم يجد يوسف وهبي سوى نفسه ليطلق عليها الرصاصة القاتلة في فاجعة الفواجع (١١).

كان وجه المغامر الحالم واحدا من أنصع وجوه يوسف وهبي: ولأنه كان يعيش عصرا زاخرا بمغامرين حالمين في كل حقل وميدان، فقد تأثر بما كان يفكر فيه ويفعله مغامر حالم وطني كبير هو طلعت حرب باشا، حين أنشأ أول مؤسسة مصرفية وطنية باسم «بنك مصر» في أعقاب ثورة ١٩١٩ الكبرى في ٣ أبريل ١٩٢٠.

كان إنشاء البنك بمنزلة رد وطني على الاحتلال البريطاني السياسي والاقتصادي، وصيغة عملية لتحقيق الاستقلال كما بشر بها طلعت حرب في كتابه الصادر في وقت مبكر من عام ١٩٠٧«في الاستقلال الاقتصادي» كمساهمة منه في التفكير العام لمقاومة الاحتلال. ومن عباءة البنك خرجت اثنتان وعشرون شركة كي تغطي مجالات مختلفة من النشاط الاقتصادي، من بينها شركات رائدة في الاستثمار الفني والسينمائي. فلم تكد تمضي أسابيع على ميلاد البنك حتى أنشأ طلعت حرب شركة ترقية التمثيل العربي -إخوان عكاشة. وفي عام ١٩٢٥ أنشأ شركة مصر للتمثيل والسينما، ولم تكد تمضي عشرة أعوام أخرى حتى افتتح طلعت حرب الصرح السينمائي الكبير استديو مصر في الثاني عشر من أكتوبر عام ١٩٣٥.

في هذا الجو كان من الطبيعي أن تفكر موهبة شاملة كموهبة يوسف وهبي في استثمار روح المغامرة والحلم لديه في إنشاء أول مدينة إعلامية عربية في عام ١٩٢٩ ضمت استديو رمسيس (أول استديو سينمائي عربي)، حيث صور فيلم «زينب» الصامت من إخراج محمد كريم. وكان الفيلم أول فيلم مأخوذ عن رواية عربية هي رواية الدكتور محمد حسين هيكل التي كانت بدورها أول رواية عربية بالمفهوم الحديث للرواية. كما ضمت المدينة مسرحا صيفيا ودار سينما صيفية ومسرحا استعراضيا وأول إذاعة أهلية، بالإضافة إلى أبنية أخرى للخدمات.

ولكن الأزمة الاقتصادية العالمية التي أصابت توابعها اقتصاد دول عدة، في أعقاب الكساد الأمريكي الكبير في عام ١٩٢٩، عصفت بعشرة أعوام من ازدهار فرقة رمسيس! فتكاثرت الديون على المغامر الحالم الشاب الثري، فاضطر إلى إعلان إفلاسه في عاصفة أطاحت بمدينته الإعلامية الرائدة ومسرحه الكبير، وإن أخطأت روحه وغريزة البقاء العنيدة المتأصلة فيه!

كان وجه الفنان المتفاعل من أكثر وجوه يوسف وهبي المؤثرة اجتماعيا، فقد تناولت مسرحياته، على الرغم من الاختلاف الواضح حول قيمتها الفنية، مظاهر اجتماعية صارخة كالتناقض البيّن بين حياة طبقات فقيرة معدمة وثراء فاحش لطبقات مسيطرة. كما تناولت في خط مواز قضايا اجتماعية أخرى تتعلق بمساواة

مشهد من فيلم «بيومي أفندي» - ١٩٤٩

المرأة بالرجل في الوظائف والحقوق الاجتماعية، ومن بينها رفض فرض «بيت الطاعة» عليها كحل للأزمات في العلاقة بين الرجل والمرأة.

وقد أدى هذا الموقف الاجتماعي المتقدم إلى تعرض بعض مسرحياته لسيف الرقابة وسلطان المصادرة، وفي أقل القليل الحذف أو الاختصار، في حين أفلتت مسرحيات وطنية مباشرة من المصير الرقابي كـ«الاستعباد» و«الصحراء»، وبدا من الواضح أن معالم الدور التنويري لمسرح رمسيس قد تركت آثارها الاجتماعية في حدودها في ضوء رسالة الفن التي تفعل فعلها تحت جلد المشاهد وبإيقاع هادئ متصاعد طويل النفس.

وكان يوسف وهبي، في انشقاق أكيد عن تقاليد طبقته، أول من طالب بتحديد الملكية الزراعية في مصر في الوقت الذي أعلن فيه الحرب على الإقطاع والفساد. وقد حدث في مسرحية «رجل الساعة» أن اتهمته الحكومة بأنه يتهم سياسيين بتلقي الرشوة والخضوع للنفوذ البريطاني. وقد اضطرته الحكومة عبر جهازها الرقابي، بعد إجراء تحقيق مفصل، إلى حذف العبارات التي تحمل اتهاما صارخا واضحا للحكومة! ثم تكرر الأمر نفسه عند عرض مسرحيته «الخيانة العظمى» في أعقاب تسرب بعض أسرار صفقات الأسلحة الفاسدة إلى الجيش المصري في حرب فلسطين عام ١٩٤٨. بل وصل الأمر بأحد نبلاء الأسرة الحاكمة في مصر، وهو النبيل عباس حليم، إلى التقدم بشكوى إلى جهات حكومية لإيقاف عرض هذه المسرحية!

في مسرحيته «٧٠ سنة» في عام ١٩٤٦ طالب يوسف وهبي الإنجليز بالجلاء عن مصر وهو يمجد ثورة عرابي في عام ١٨٨١. كانت المسرحية بموضوعها هذا فلتة من فلتات المسرح المصري الذي حرمت الرقابة عليه الإشارة إلى هذه الثورة الكبرى من قريب أو من بعيد. ولكن يوسف وهبي اختار أن يتحدى الحكومة والسراي ويبلغ رسالته الكاملة عبر مشاهد مسرحيته.

وجه سياسي فوار لفنان رائد استشعر، قبل الكثيرين من أبناء حرفته، أبعاد الخطر الصهيوني الداهم، فنشر مقالا يقدم وجهه الصحفي في أنقى صوره، مذيلا بتوقيعه في صفحة كاملة من مجلة «دنيا الفن» (لصاحبها ومحررها خليل عبد القادر)، حيث كان يوسف وهبي يرأس تحرير قسم المسرح فيها (العدد ٨٧ الثلاثاء ٢٥ مايو ١٩٤٨ أي بعد إعلان قيام دولة إسرائيل بعشرة أيام). أشار يوسف وهبي في مقاله بحماس وعلم، إلى مواطن التسرب الصهيوني في بلادنا، وهو الفنان المواطن المتسامح مع كل أتباع الديانات الأخرى وفي مقدمتهم الفنانون المصريون اليهود لأنه استطاع في وقت قياسي مبكر أن يفرق، ربما بتأثير استيعابه لأهم دروس ثورة ١٩١٩ الوطنية الكبرى، بين عناق الهلال والصليب تحت مظلة الوطن الواحد، والهوية الوطنية الدينية والهوية السياسية.

وفي الفيلم الرابع والثلاثين من سلسلة أفلامه، كان هذا الرائد في فن التمثيل التراجيدي يتحدث بهذه اللهجة فوق المسرح وعلى شاشات السينما، لهجة عصره التي تسيطر عليها النبرة الخطابية الوعظية وبهذه اللغة العربية غير العامية بالضبط، وهو يروي اعترافاته لأسمهان في آخر أدوارها في عام ١٩٤٤... المرأة التي سعت لإيقاعه في غرامها للفوز باعترافه بقتل خطيبها أنور وجدي للانتقام منه. ولكنها، وهي تفعل ذلك، تقع في غرامه... في فيلم من اقتباسه وتمثيله وإخراجه «غرام وانتقام»:

«وكان المسدس هو ذات المسدس اللي استعمله وحيد في حادثة نادي ممفيس لأني كنت رجعتهوله في اليوم التالي...

وكنت أثناء الصراع ضغطت على الزناد بدون قصد ولربما أطلق الرصاصة وهو معتقد أن الفوهة مصوبة إلى صدري... ولما مرت لحظة الذهول عزت عليا نفسي وأختي وأبويا وأمي وأخذت المسدس عشان أخفي معالم الجريمة... وماقعدتش في البيت أكثر من نصف ساعة جهزت فيها لوازم السفر وأخذت أختي وسافرت على البلد... لكن يظهر أن وحيد ماكنش فارق الحياة وفضل يجاهد لغاية ما وصل إلى الشارع محل ما وجده البوليس».

يداهم رجال الشرطة المكان بعد أن كانوا قد سمعوا الاعتراف كاملا.

سهير (أسمهان): «سامحني سامحني!!».

صفوت - شقيق وحيد عزت (محمود المليجي): أديك سمعت بنفسك يا سعادة البيه!

سهير: صفوت؟!

جمال حمدي (يوسف وهبي): وكل ده كان من تدبيرك إنتي؟! أنا اللي وثقت فيكي؟!

سهير: أنا... أنا؟!... مين اللي أزلك يا صفوت؟!

وكيل النيابة: خذوه!».

جمال حمدي: الله يلعنك قضيتي على عائلة بأسرها...!!».

كانت هذه اللغة والأداء المصاحب لها سمتين مميزتين لا في أداء يوسف وهبي فحسب، ولكن في أجيال رواد مسرحيين سبقته بقليل كجورج أبيض وفي أجيال لحقت به عن قرب منها زكي طليمات. فالأداء المسرحي يتطلب لغة عربية فصيحة، تعلو على العامية، وهي اللغة المحكية الدارجة لأبناء الشعب العاديين. لغة المسرح في اعتقاد هؤلاء كان عليها أن تعلو وتسمو فوق لغة العامة، لأن المسرح وهو روح الفن الكلاسيكي لا ينبغي أن يعبر عنه بلغة أقل، بل بلغة أعلى وأرقى.

على المسرح وعلى شاشة السينما نشب صراع بين الفصحى والعامية، انعكس فيما بعد على العلاقة بين التراجيديا، والملهاة، بين المأساة والكوميديا. لكي تنجح كممثل كوميدي ينبغي أن تنطق جمل حوارك بالعامية! ولما كان يوسف وهبي فنان المأساة الأول الناطقة بالفصحى باعتبارها كانت في مطلع القرن العشرين محط إعجاب وتقدير الطبقات الرفيعة من مشاهدي المسرح، فقد اشتهر عنه لفظ واحد، كلمة كان يرددها حين تبلغ المأساة ذروتها بإيقاع وجرس «يوسفي وهبوي» خالص. إنها علامته المسجلة: كلمة ياللهول!! يصرخ بها فيتردد صداها بين جنبات المسرح وتقشعر لها أبدان السامعين المأخوذين بروعة الكلمة، بينما يواصل ذبح شخصيات المسرحية، والذين توشك أياديهم على أن تتلاقى لتلتهب بالتصفيق المصحوب بشهقات الإعجاب!

ياللهول.. علامة يوسف وهبي المسجلة نطق بها هنا، وقد أدرك أن نطقها على شاشة السينما بإيقاع مختلف قد يثير إحساسا كوميديا رقيقا في موقف يسمح بذلك، وهو يستقبل ليلى مراد ونجيب الريحاني في زيارة مفاجئة غامضة لا يعرف لها سببا في الساعة الثانية من بعد منتصف الليل، ذات ليلة صافية في فيلم أنور وجدي «غزل البنات» في عام ١٩٤٩، حين قام بدور شرفي باسمه وشخصيته: يوسف وهبي!

يدخل نجيب الريحاني وليلى مراد إلى صالون الاستقبال في فيلا يوسف بك وهبي. وبهدوء يسألهما عن سبب زيارتهما المفاجئة! ويرد الريحاني:

«الريحاني (الأستاذ حمام): إنته عايز الحقيقة يا أستاذ... إحنا جينا هنا عشان نستخبى عندك!.

يوسف بك: نعم!... ليه؟

ليلى: لأننا قتلنا قتيل!

يوسف بك: يا للهول!!... قتلتم قتيل؟

ليلى: أيوه... دبحنا واحد!

يوسف بك: يا حفيظ... دبحتوا واحد!؟

الريحاني: أيوه أيوه دبحنا واحد... إيه؟! مستكتر علينا ندبح واحد! طب سعادتك دابح ملايين!».

جوهر الكوميديا هو ضبط إيقاع الإلقاء، ضبط توقيت وإيقاع الكلمة، سواء كانت نكته أو جملة في حوار. من يقدر على ذلك سواء أكان ممثلا كوميديا أم دراميا، يضمن حسن استجابة جمهور المشاهدين والمستمعين لإيقاعه السليم. وإتقان الإيقاع مصدره الموهبة ثم الخبرة التي تتراكم بتراكم التجارب.

وفيما يتعلق بالممثل غير الكوميدي خاصة، فإن ما يفعله ويقوله على الشاشة قد لا يكون كافيا على رغم موهبته لإنتاج تأثير كوميدي فعال ومؤثر. فهناك أساس

للقابلية على الشاشة هو «الجاذبية»، وفي اللغة العامية يسمونها «خفة الدم». وهذا هو المفتاح الذي يفتح الباب بقوة أمام الممثل غير الكوميدي للقيام بدور كوميدي مؤثر لأنه يلتقي مع الجمهور، «حيث» لا يتوقع منه هذا الجمهور.

ولكن مفاجآت المفاجآت كانت ذلك التحول التاريخي صوب الوجه الكوميدي لفنان المأساة الأول يوسف وهبي! وهو تحول استغرق منه ثلاثين عاما بالتمام والكمال بين عام ١٩٣١ حين أنتج مثل ثاني الأفلام الناطقة في قائمة الأفلام الروائية المصرية الطويلة «أولاد الذوات»، وترتيبه الخامس عشر، وعام ١٩٦٠ حين شارك في بطولة الفيلم رقم ٩٩٩ في هذه القائمة، وهو فيلم «إشاعة حب»، لأهم مخرجي الكوميديا في السينما العربية فطين عبد الوهاب.

ولعل أفضل تقديم لممثل كلاسيكي مخضرم اشتهر بأدواره المأساوية، وهو يهم على نحو ليس مفاجئا تماما إذا رصدنا بعض إرهاصاته في لمحات من أدوار سابقة في حال تحوله نحو الكوميديا، هو ذلك الحل العبقري الذي عثر عليه المخرج فطين عبد الوهاب في المشاهد الأولى من الفيلم!

في عام ١٩٢٩ كان وجه المنتج مع وجه المغامر الحالم في مقدمة علاقة يوسف وهبي بالفن السينمائي الجديد! فبعد أن فرغ من إنتاج الفيلم الروائي الثامن «زينب» من إخراج شريك أحلامه محمد كريم في مدينة رمسيس الواقعة على ضفاف نيل العجوزة (محل مسرح البالون ومدينة الصحافيين حاليا)، كان على وجه الممثل أن يتهيأ خلال الأعوام الثلاثة التالية للمشاركة في بطولة فيلم من إنتاجه «أولاد الذوات» في عام ١٩٣١. وكان يوسف وهبي بقوامه الفارع وهيئته الكلاسيكية الصارمة عازما على القيام بدور البطولة باعتباره فتى أول jeune premier، وسيما صالحا لأداء الأدوار المأساوية الجديدة بالاحترام! كانت محاولته الأولى في التمثيل السينمائي على رغم شهرته الساطعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في دنيا التمثيل المسرحي لأعوام عشرة.

ولكن صديقه اللدود زكي طليمات لم يشأ أن يدع الفرصة السانحة تمر قبل النيل من ساحة صديقه، فذهب في حديث صحافي له إلى حد التلميح الذي يوشك على التصريح بأن الممثل الفارع الشهير وجه كوميدي طبيعي! وهذه بالتأكيد إساءة حفزتها دواعي الغيرة المهنية: شهرة وهبي والشخصية ووسامة وهبي بالنظر إلى تواضع هيئة طليمات! قال طليمات في حديثه «إنه كان ليوسف وهبي (كما خلقه الله)، وذلك قبل أن ينشئ فرقة رمسيس وتصبح له حظوة عند الجمهور، أنف ضخم بارز التكوين، يستوقف النظر وهو يتقدم صاحبه ويطل على ملامح وجهه، كما يطل على مدينة القاهرة البرج الأمامي في قلعة صلاح الدين!! وقد كان التفاهم قائما بين هذا الأنف وبين صاحبه على أحسن حال، إذ كان يوسف وهبي يمثل أدوار النماذج البشرية المختلفة، بل إن نجاح يوسف وهبي في بعض هذه الأدوار كان يرجع إلى خفة ظل هذا الأنف في تلك الفترة التي لم يكن يوسف وهبي معنيا بها بتمثيل أدوار «الفتى الأول»!!

ربما كان طليمات على حق!

عن تلك الفترة يروي الدكتور يوسف نجم في كتابه «المسرح الكوميدي في مصر» حكاية أخرى من حكايات كازينو الأبيه دي روز ١٩١٦ - ١٩١٧:

«... عندما اتصل نجاح الريحاني في الأبيه دي روز تحرك أصحاب الملاهي الأخرى بدافع الحسد، وحاولوا منافسة الريحاني بتقديم مسرحيات شبيهة بمسرحياته، فاختارت مدام مارسيل لانجلو صاحبة كازينو دي باري عزيز عيد وأمين صدقي اللذين ضما إليهما روز اليوسف ويوسف وهبي ودولت القصبجي (أبيض).

... وكان دور يوسف وهبي أن يلقي بعض المنولوجات خلال المسرحية. وأذكر بهذه المناسبة أن عزيز عيد كان يصر على أن يوسف وهبي ممثل كوميدي لا درام»(!!).

ولأن يوسف وهبي الفتى العملاق قد أدرك أن السينما وسيط يختلف عن المسرح في أنه بمقدور الكاميرا أن تقترب إلى أبعد الحدود من الوجه ليراه المشاهد السينمائي على نحو مغاير تماما لما يراه المشاهد المسرحي، فقد وجد أنه، لكي يقوم بأدوار الفتى الأول في الأفلام السينمائية كمعاصريه الأمريكيين جون جلبرت وجون باريمور، يتعين عليه تعديل وضع هذا الأنف الضخم المقوس لكي ينجو من شبهة الصلاحية للأداء الكوميدي، تلك المرتبة التي لا تليق بأهل المآسي الكلاسيكية من جهة، ثم لكي يتمكن بوجه سينمائي مقبول أن يتابع بث رسائله إلى جمهوره عبر الوسيط الجديد المؤثر. وهكذا أسلم نفسه ووجهه لجراح تجميل بارع جعل أنفه مستقيما، وفتح أمامه الباب السينمائي لبطولات الفتى الأول من دون شفاعة من شهرة أو تاريخ!

وكان علينا أن ننتظر لثلاثة عقود كاملة، ولأربعة وثلاثين فيلما من أفلام يوسف وهبي، منتجا وكاتبا ومخرجا وممثلا، وهو يطل علينا في فيلمه الخامس والثلاثين، «إشاعة حب»، لكي نرى وجها آخر مختلفا تماما للممثل الكبير. تحول كامل يماثل ما نراه على شعار المسرح الدولي الشهير: الوجه الباكي والوجه الضاحك! وفي واقع الأمر إن وجهه الضاحك كان مستترا طيلة ثلاثين عاما سينمائية خلف وجهه الباكي.

غير أن ملامح وقسمات وقدرات الوجه الكوميدي ليوسف وهبي لم تظهر من فراغ أملس! ففي حياته،كما رواها، قصص كثيرة وحكايات ونوادر تبرز روحا كوميدية من الطراز الأول! سأختار منها هنا حكاية واحدة.

ليلى مراد ووهبي وعبد الوهاب والرياضي وأنور وجدي

في قرابة عام ١٩١٥ وكان عمره يناهز السابعة عشرة، ركب يوسف وهبي الأمواج ليبحث عن المجد والتعليم في إيطاليا. ولكي يساهم في تمويل نفقاته التحق بالعمل كممثل ثانوي كلما سنحت الفرصة! وحدث ذات يوم أن أراد لفت الأنظار إليه بأي وسيلة، فاختار مسرحا كبيرا يقع داخل فندق فخم في مدينة ميلانو. ويروي يوسف وهبي الحكاية بقوله:

«فوجئ رواد المسرح الكبير في الفندق بشاب يقف على خشبة المسرح! كنت أنا ذلك الشاب! قدمت نفسي على أنني ممثل مشهور من مصر... وطلبت منهم أن يتيحوا الفرصة لزميل مصري يريد أن يقلد فنانهم الإيطالي المعروف زاكوني...

ساد القاعة وجوم أخرس... وأطبق الصمت على الأفواه... وتسكع الهدوء في أرجاء الصالة العريضة كأنهم في مأتم... بينما رحت أتحرك فوق المسرح...كان من المفروض أن أقلد زاكوني في أحد أدواره الدرامية، ولا أدري لماذا قلبت المشهد إلى كوميديا...

كان هذا هو الترتيب الذهني للدور الذي أردت أن ألعبه، وضجت القاعة بالضحك... وتمايلت الرؤوس والأكتاف... واستحال الجو إلى لهب متطاير من الصخب والضجيج... ونجحت التجربة!».

أظهر الكاتبان والمؤرخان السينمائيان كيفن براونلو ودافيد جيل في فيلمهما الوثائقي الممتاز «تشابلن ذلك المجهول» (١٩٨٣)، كيف أن عبقري الكوميديا العالمي تشارلي تشابلن كان يحاول دوما خلال أعوامه الإبداعية اقتراح ومعالجة أفكار كوميدية مرتجلة على الشاشة أثناء إنتاج فيلم من أفلامه، ثم ما يلبث أن يهجرها بعد أن تلتقطها الكاميرا! ويعود سبب ذلك إلى أنه إما أن يكتشف أنها لا تناسب السياق وإما أنها لم تنضج بعد. وبعض هذه الأفكار قد لا تكون من بنات أفكار اللحظة، ولكنها تكون مختزنة في ذاكرة الفنان من تجارب حياتية قريبة أو بعيدة.

بيد أنه وفي واقع الأمر، إن بعض هذه الأفكار كان يدفع نفسه إلى الخارج لكي يطفو تلقائيا على سطح إبداعه حين يصنع فيلما جديدا، لأن الوقت يكون ملائما لظهورها بعد أن نضجت وطابت.

ولعل الوجه الكوميدي ليوسف وهبي قد استدعى من مخزون ذاكرته تجربة كوميدية صارخة كان بطلها وهو لم يزل في مرحلة الدراسة الثانوية، طفت على السطح أثناء تمثيل مشهد مبدع في فيلم فطين عبد الوهاب «إشاعة حب» (١٩٦٠) وإن استبدل فيها بالفتى يوسف الشاب عبد المنعم إبراهيم. ولست واثقا من أن فكرة وتركيب حوار هذا المشهد هي من بنات أفكار كاتبي السيناريو علي الزرقاني ومحمد أبو يوسف (المأخوذ عن مسرحية أميركية بعنوان «حديث المدينة» لجون إمرسون وأنيتا لوس) أو المخرج فطين عبد الوهاب، أو الممثل «الكوميدي» يوسف وهبي الذي عاش المشهد ذاته بتفاصيله الدقيقة كلها عندما استغل موهبته التمثيلية كوسيلة للنجاة من عقاب أبيه، الذي كان سيناله حتما نتيجة لغيابه المتكرر عن مقاعد الدراسة!

وأصل الحكاية أن والده إسماعيل باشا وهبي كان رئيسا لمجلس إدارة مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية، التي كان الفتى يوسف من بين طلابها، وكانت تربطه بناظر المدرسة بالطبع علاقة صداقة.

وحدث أن أرسل الناظر برسالة إلى الباشا يخطره فيها بكثرة تغيب يوسف عن المواظبة على الحضور إلى المدرسة!.

وتشاء الأقدار أن تقع الرسالة في يدي الطالب يوسف قبل أن تصل إلى والده. وفكر التلميذ في كل الطرق المتاحة أمامه للخروج من ورطته العميقة. وأعمل فكره طويلا، وبسرعة وفي نهاية المطاف لم يجد أمامه سوى التمثيل لينقذه من عقاب مؤكد! فرفع سماعة الهاتف وطلب ناظر المدرسة، وبعد لحظات صمت ثقال جاءه صوت الناظر ليرد! ولم يتردد الطالب يوسف في الحديث بثقة كاملة ومن دون اندفاع، بما يليق وطريقة الباشا الرزين في الحديث! تحدث إليه يوسف حديثا مقنعا وهو «يقلد» بامتياز نبرات صوت والده العميق، راجيا من الناظر أن يتجاوز عن عقاب ولده غير المواظب في هذه المرة وحسب!

ويا للهول!

كانت المفاجأة أن يوسف لم يكن يعلم بأن والده كان جالسا في اللحظة نفسها في مكتب ناظر المدرسة!! وأن الناظر المصعوق الحائر بين الصوت المزيف بإتقان مذهل عبر الهاتف والصوت الحقيقي المجسد أمامه لم يجد ما يفعله سوى أن يمد يده بسماعة الهاتف في صمت إلى الوالد المذهول ليكتشف، مع استمرار يوسف في التقليد البارع لصوته، أن ابنه قد انتحل شخصيته!!

وبالطبع كان نصيب الطالب الممثل توبيخا شديدا، أعقبته نوبة ساخنة من الضرب، تبعها حرمان من المصروف اليومي لثلاثين يوما كاملة!!

لقد تكرر المشهد نفسه للمرة الثانية بحذافيره وتفاصيله في «إشاعة حب»، حين يقوم محروس (عبد المنعم إبراهيم) بدور الطالب يوسف وهبي، فيقلد صوت رئيسه عبد القادر عبد ربه النشاشجي (يوسف وهبي) في مكالمة هاتفية مع زوجته الحيزبون بهيجه هانم، التي تقوم هنا بدور ناظر المدرسة، ليغطي كذبا كالعادة على أنشطة رئيسه خارج المنزل!

المشهد نفسه! والمفاجأة هنا هي أن عبد القادر النشاشجي يعود إلى منزله أثناء المكالمة لتراه زوجته المصعوقة داخلا عليها، وهي تستمع إلى صوته المزيف المتقن متدفقا عبر الهاتف!!

بهيجة هانم هي ناظر المدرسة، وزوجها عبد القادر النشاشجي هو إسماعيل باشا وهبي - والد يوسف وهبي!

يعترف يوسف وهبي في مذكراته بأن... «الناس قد عرفوني دائما قاتلا أسفك الدماء، وكانوا يتندرون علي» فيقولون: «إن يوسف وهبي قتل كل أبطال مسرحيته، وليس أمامه الآن إلا أن يبدأ تقتيلا في الجمهور»!...

وهذه أيضا «سمعة» ظالمة لحقت بي، فضحايا مسرحياتي لا يزيدون أبدا عن ضحايا مسرحيات شكسبير أو غيره من كتاب المسرح العالميين...

ولكن روح «النكتة» وروح «التريقة» التي اتسم بها جمهورنا (المصري) العزيز، هي التي جعلتني قاتلا أسفك الدماء، وأقتل الممثلين ثم أفكر في قتل الجمهور».

المؤكد أن يوسف وهبي خفيف الدم! وهذا هو سر جاذبيته في أفلام الكوميديا على رغم شهرته الفائقة كملك المآسي!!

ونحن نتأمل هنا ملامح من عملية تحول يوسف وهبي من ممثل أدوار جادة إلى الكوميديا، سنلاحظ أن أدواره الجادة هي التي لاقى التقدير الدولي عنها، حين اختير عضوا في لجنة تحكيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يا للهول» .. الكلمة الخالدة في تاريخه الفني

مهرجان كان السينمائي الدولي في دورته الثانية عام ١٩٤٦. ومجرد الاختيار في هذا المحفل الكبير دلالة على عظم التقدير على رغم أن أعمال وهبي السينمائية لم تكن في برامج دور العرض الأوروبية. ولكن تلك الأعمال «الجادة» كمخرج ومنتج ومؤلف ثم كممثل هي التي أهلته قبل ذلك وبعده لكي ينال سلسلة من الأوسمة، منها وسام فارس الذي منحته إياه حكومة إيطاليا عام ١٩٢٦ (وعمره آنذاك لم يتجاوز ثمانية وعشرين)، ثم ميدالية الفاتيكان الذهبية عام ١٩٢٧، ثم وسام الشرف من المغرب عام ١٩٣٥، وتبعه وسام الأرز الذهبي من لبنان عام ١٩٤٥، فوسام الفنون من الدرجة الأولى من الأردن عام ١٩٦٦، ووسام الاستحقاق من تونس عام ١٩٦٧. هذا بينما حصل من مصر على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٤، ثم على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٠ وقلادة الجمهورية عام ١٩٧٢، ثم على لقب «فنان الشعب» عام ١٩٧٢، وأخيرا على الدكتوراه الفخرية عام ١٩٧٥.

هذا بيان بمدى التقدير الرسمي، علاوة على التقدير الشعبي، الذي يحصل عليه الممثل الجيد، عندما يتبدل أدواره بين الجدية والكوميدية عبر مراحل مختلفة من حياته. هو خفيف الدم في كل الحالات؛ أي يتمتع بجاذبية آسرة على الشاشة وقادر على «التمثيل» طوال الوقت، بل وقادر أيضا على أن يمثّل أنه «يتصنَع» التمثيل...تماما كما فعل عبد القادر النشاشجي (يوسف وهبي) في «إشاعة حب» بعد أن دبر إشاعة حب هند رستم لحسين (عمر الشريف) بهدف إظهاره شابا محبوبا من النساء أمام أسرته وخاصة ابنته سميحة (سعاد حسني)! هاهو ذا يتصنع التمثيل المأساوي في هذا المشهد ليتقن حبكته من دون أن ينسى الغمز والسخرية من أسلوب أدائه التمثيلي التراجيدي هو نفسه، يوسف وهبي كما عرفه جمهوره طيلة ثلاثين عاما كاملة!

(يلتقط عبد القادر الرسالة التي قام هو بتزويرها لإثارة اهتمام سميحة بحسين، وقد بدا أن خطته قد آتت ثمارها!! خاصة وهو يتصنع الثورة لشرف العائلة!):

إيه الحكايه؟

يا خبر اسود!

إيه؟ وريني يا ولد!... ما تخبيش عليه... وريني!!

(مطلعا على الدليل الدامغ، يشهق عبد القادر):

يا للصاعقة!!... الكلام ده صحيح يا حسين؟!... إنته كان ليك علاقة بالست دي...؟؟ مانتش قادر ترد عليِه طبعا!... وطول المدة دي كنت بتضحك عليِه؟... كنت بتخوني؟... كنت بتتظاهر بالطيبة يا فلاتي يا ألعبان يا تعبان!... يا اللي بتجري وراك النسوان!... وكنت بتتحجج بالشغل في مصر علشان تنزل تقابل عشيقتك!... عشيقتك اللي صرفت عليها مال الشركة!... الشركة اللي جمعت مالها بالعرق والدموع والدم... آه يا إبليس يا خبيث!!

(ثم رفع عبد القادر بيه عقيرته بصراخ لا يليق إلا بممثل كيوسف وهبي، في لحظة انتشاء جديرة بمسرح تراجيدي وهبوي عامر بالرواد!):

اغرب عن وجهي يا محطم قلوب العذارى وزير النساء...

(وبينما ينصرف الجميع من الغرفة تباعا، واصل عبد القادر صراخه!)

عبد القادر بيه: آه يا منافق يا جبان... يا ندل! إنته ملعون بعدد نجوم السما وقرايبها... إنته ملعون بعدد القبور اللي انفتحت من أيام سيدنا آدم لغاية دلوقتي!

حسين: عمي! عمي!!!... إنته استحليت الشتيمة ولا إيه؟... ما خلاص!

عبد القادر بيه (لاهثا بعد جهد واضح!): أصل يا بني كانت واخداني الجلالة قوي!!

لم أتمكن، بعد تفعيل مضن لذاكرتي الفنية، من استحضار مشهد مماثل يقوم فيه ممثل «رائد» بالسخرية من أدائه التمثيلي في مرحلة من مراحل حياته الفنية في شكل «المحاكاة الساخرة» spoof الذي لم نشهده على الإطلاق في فنوننا العربية قاطبة!

ما بين الرابع عشر من يوليو عام ١٨٩٨ حين ولد، والسابع عشر من أكتوبر ١٩٨٢ حين رحل، امتد تاريخ من العطاء والإنجاز، مغموسا بكثير من الألم وكثير من المتعة، جعله يعبر عن أيامه وأعوامه التي استطالت واستظلت بظلال الإبداع بحق بقوله «عشت ألف عام»!!

وصدقوني!! فقد كانت الألف عام محفورة على وجهه دون أن تهده الأيام! في السادسة والسبعين من عمره كان لا يزال قادرا على الوقوف فوق المسرح كل ليلة في عام ١٩٧٤ ليؤدي آخر أدواره في آخر مسرحياته «بيومي أفندي» (التي قدمها فيلما من تأليفه وتمثيله وإخراجه في عام ١٩٤٩). كانت البنية عملاقة والصوت عميقا كما كانا دوما، ولكنه كان يؤدي كصوت وحيد في البريّة لجمهور شحيح في قاعة خالية. وأخذت أتأمل الأيام والأعوام التي عاشها هذا الرجل، وأظن أنه تناهى إلى سمعي دوي تصفيق متصل يهب على أذني من طرف شارع عماد الدين، حيث كان مسرح رمسيس عامرا بالأضواء والزوار قبل خمسين عاما... دوي رددت أصداءه مسارح دمشق وبيروت وبغداد وتونس على مدى ثلاثة عقود من الزمان.

ولعل الجمهور القليل في صالة المسرح القومي في قلب القاهرة في تلك الليلة وما تلاها من ليال،كان يمثل جمهور السبعينيات الذي كان قد انصرف عن زمان التراجيديات الكلاسيكية ومسرح المآسي برمته. ولعله كان قد اعتاد أن يرى منذ أكثر من عقد من الزمان الوجه الكوميدي لفنان التراجيديا العتيد يوسف وهبي.

كانت تلك هي المرة الأولى التي «أشاهد» فيها هذا العملاق على المسرح.

بعد العرض تسللت مدفوعا بالتاريخ ونداء الأسطورة الحية إلى كواليس المسرح المعتمة التي تراكمت فيها قطع الأثاث المحطمة وبقايا ديكورات متسخة متناثرة على أرضيات قذرة. وبينما كنت منهمكا في تحسس طريقي في الممرات الضيقة، فوجئت بعملاق الألف عام منتصبا أمامي كتمثال لميكلانجلو. وأعترف أن الدهشة ألجمتني! ووجدت نفسي أهتف مأخوذا بفم وعينين مفتوحتين على اتساعهما: «يوسف بيه؟!». وأدركت أن انفعالي العفوي قد ردد تماما انفعال ليلى (مراد) حين هالتها إطلالته الآسرة في فيلم «غزل البنات» عام ١٩٤٩... هتفت ليلى: «يوسف بيه؟!». مع فارق واحد هو أنني أنتمي إلى جيل وإلى طبقة ترفض امتيازات الألقاب.

بعد نحو ثلاثين عاما على هذا اللقاء الخاطف، مازال باستطاعتي أن أهتف له: «يوسف بيه!!».

بعد أن حيّاني تابع طريقه في الممر المعتم بينما طفقت أتأمل، ربما للمرة الأخيرة، تاريخا يرحل. لعله وهو يختم حياته على المسرح - وما الدنيا إلا مسرح كبير يا يوسف بك! - أمام صفوف المقاعد الخالية في تلك الليلة الأخيرة قد تذكر مشاهد من طفولته (في حوالى عام ١٩٠٧) حين انتقلت الأسرة كلها ؛ والدته وإخوته الخمسة (وكلهم من الذكور الذين يكبرونه سنا) برفقة والده المهندس (الذي أشرف على كثير من مشروعات الري الكبرى في مصر وساهم في بناء سد أسوان)، عندما اضطرته ظروف عمله إلى الانتقال للإقامة في سوهاج للإشراف على شق بعض قنوات الري هناك!

لعله تذكر مشاعره حين زارت تلك المدينة الواقعة في قلب صعيد مصر ذات يوم من أيام عام ١٩٠٧ فرقة سليمان القرداحي المسرحية، وألفى الصبي نفسه مدفوعا يجري في زحام موكب الدعاية الصاخب للفرقة في شوارع المدينة المتربة. وكانت هذه عادة مروجي العروض المسرحية والسينمائية خاصة في ليلة العرض الأولى في المدن الصغيرة وفي الأقاليم. وكان الموكب يتألف من مناد أو أكثر يعلن في أسلوب مرتجل ومباشر ومشوق (بصوته المجرد أو بمكبر الصوت حسبما تيسر) عن العرض الذي يزور المدينة اليوم. وكانت تتصدر الموكب، في حالة العروض السينمائية، ملصقات للفيلم مشدودة على جانبي عربة خشبية ضخمة.

لعل الفنان الكبير الآن قد استدعى من الذاكرة المكتظة أحاسيس الوهلة الأولى النابضة بانفعالات جياشة تمور على سطح اللوحة البيضاء tabula rasa التي تشكل جهاز استقباله الغض. أحاسيس كان يخبرها لأول مرة في حياته في ليلة عرضه الأولى، حين تسلل مشدوها إلى الأضواء الساطعة لعالم قدر له أن يكون مجاله الحيوي طيلة حياته.

كانت مسرحية القرداحي هي مأساة شكسبير «عطيل»! مأساة هزت الطفل يوسف من الأعماق وسط حضور حميم حاشد متفاعل إلى أبعد الحدود! ولعلها أودعت في وعيه الغفل حبا لم يمت أبدا لقوة حضور المأساة وتأثيرها الغلاب على أخشاب المسارح وشاشات السينما.

من بين إخوته كان الصبي يوسف هو الوحيد الذي لزم الصمت طيلة عرض المسرحية في انبهار آسر بما يراه على المسرح.

وكان عطيل الفارس المغربي العملاق مصدر إلهامه الأول وفاتح البوابة الضخمة لمدينة المسرح السحرية أمام عيني الصبي المأخوذ. بعدها بعشرين عاما قال يوسف وهبي وهو يتذكرها في لحظة حنين: «في تلك الليلة التي لا تنسى، أدركت أنني قد خلقت لهذا الفن!».

عاش يوسف وهبي حياة كاملة حافلة مثالية لرائد من الرواد العرب التاريخيين لفنين عظيمين، المسرح والسينما على مدى عمر إبداعي امتد لخمسين عاما.

ولكنّ صاحبها يعلم حقا أنه عاش ألف عام!!

تلك الحياة الزاخرة لخصها الشاعر أمين حداد في كلمته الأخيرة على لسان بطل قصيدته : «آدي يا سيدي حياتي

فن وفن وفن............ عشتها...

ياللهول (!)»

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

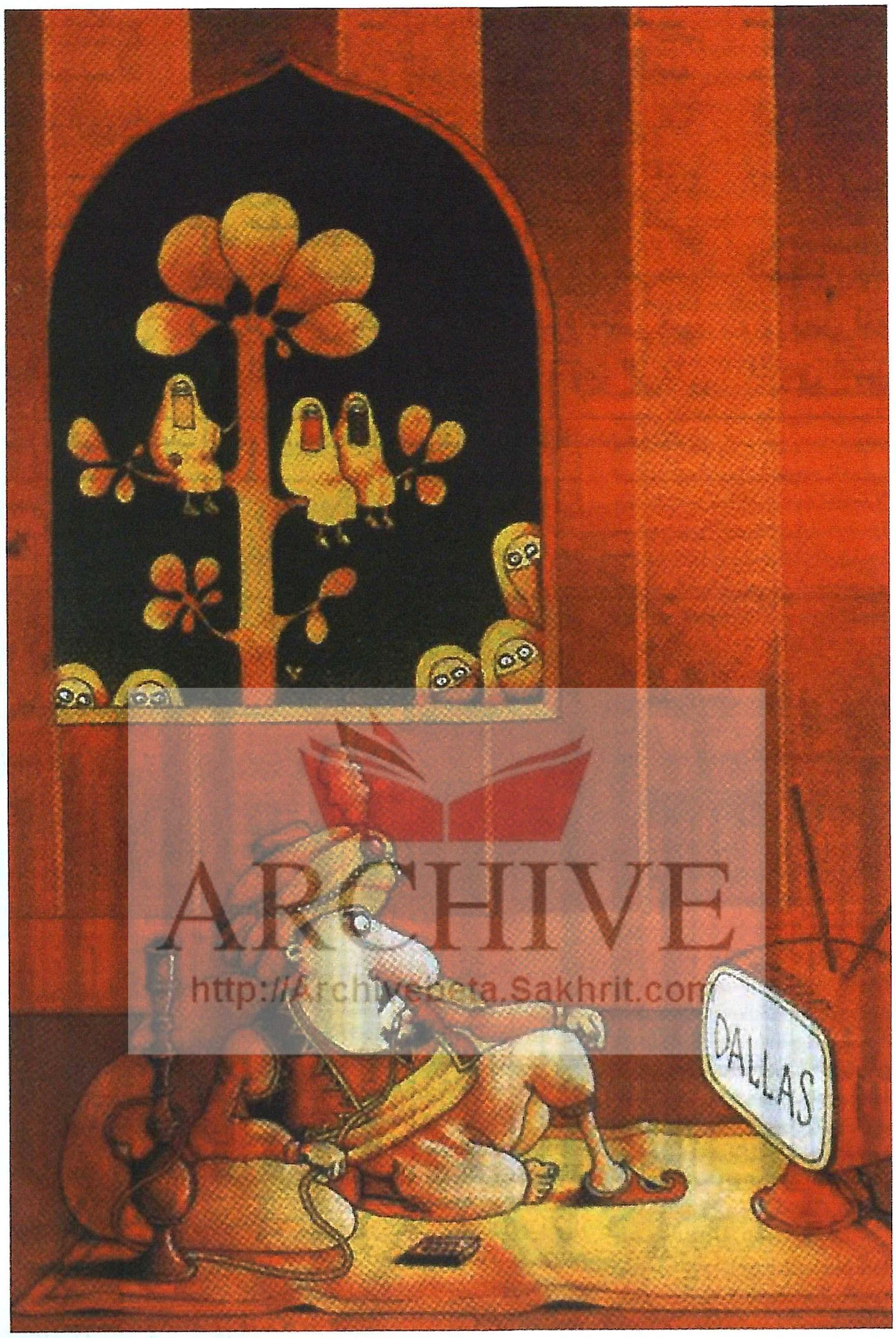
لا أحد يستطيع الهروب منه

التلفزيون فخ اصطياد المشاهد

لحسن موهو - المغرب

سعى التلفزيون في بداياته إلى ممارسة دور السينما فقد أحيا في مرحلة أولى فضائلها الخصوصية، لكن ثمة كلمة تقف حاجزا بيننا وبين صورنا، إنها كلمة «الفن»، فالتشكيل ينتمي إلى الأيقونة، والصورة الفوتوغرافية إلى الإشارة، أي أنها حل وسط بين الإبداع والنسخ، فالضوء لا يرسم ولا يكتب.

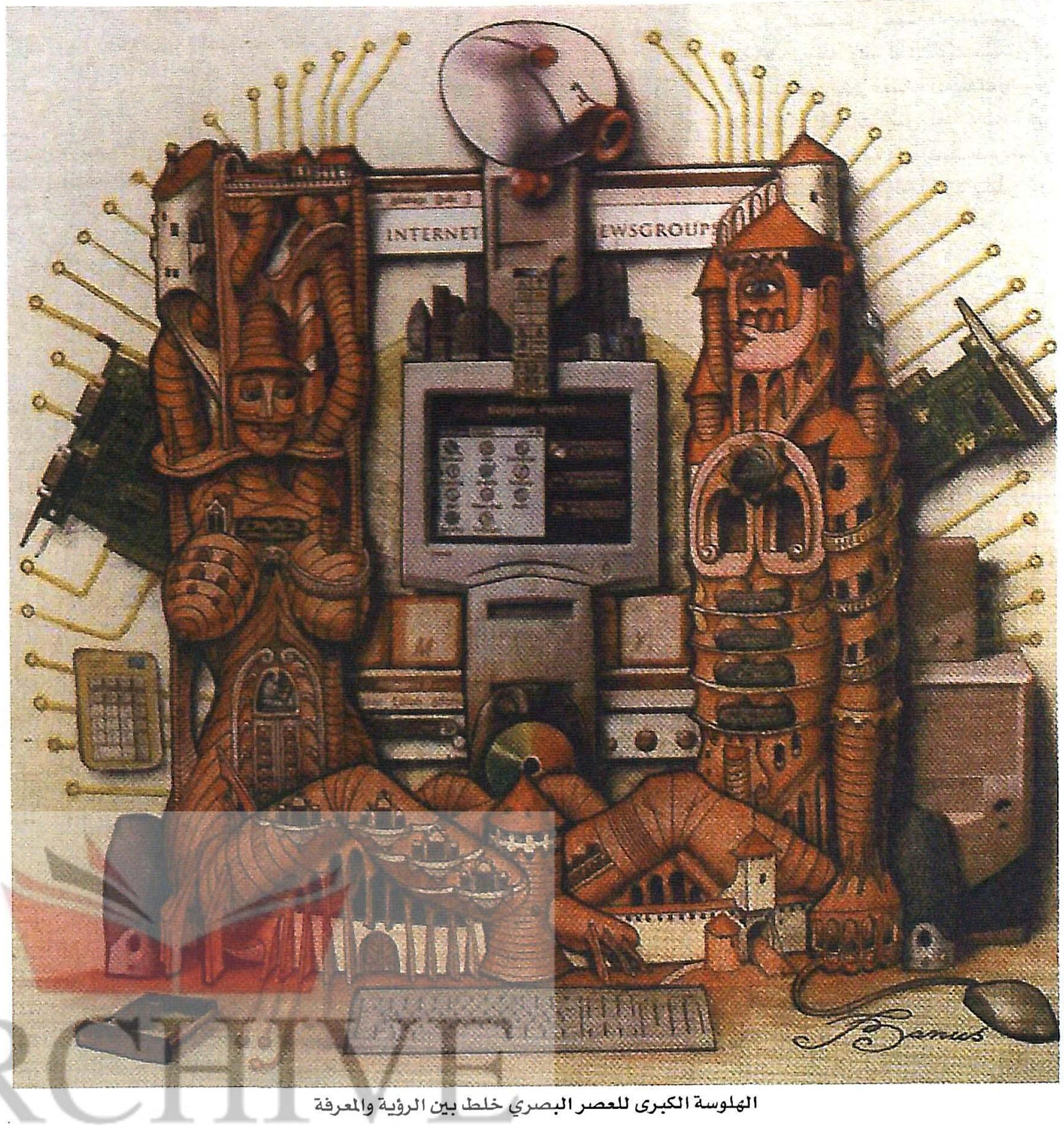
تقودنا التطورات المشتركة في مجال التقنيات والمعتقدات إلى التعرف على ثلاث لحظات في تاريخ المرئي هي: النظرة السحرية والنظرة الجمالية والنظرة الاقتصادية، فقد ركزت الأولى على جهاز التلفزيون نفسه، والثانية على الفن الذي يقدمه، فيما تطلبت الثالثة الإبهار البصري، حتى أصبحنا نتكلم في عالم ونبصر في عالم آخر، فالصورة رمزية غير أنها لا تملك الخصائص الدلالية للغة، فنحن نمارس إحساسا في عالم ونمارس تسمية الأشياء في آخر، لأنه ليس ثمة من مقابل لغوي لإحساس ملون، حتى أصبح الرمز والإشارة ينظر أحدهما إلى الآخر نظرة ارتياب، ما دامت العاطفة تبدأ حيثما ينتهي الخطاب، بهذا المعنى ليس للفنان ما يقوله، والفن الوحيد الذي اختار ألا يحكي غير تاريخه المادي الخاص هو فن زماننا، الذي أدخل الصور في عقل الإنسان، ووضعها في نسق من المقابلات الرمزية قبل أن تأتي الكتابة لتصفف شعر الأحاسيس، لهذا كلما قل ما نراه زاد ما علينا قوله، لكن ماذا يقول التلفزيون؟ وبأي لغة يخاطبنا؟



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن التلفزيون يصنع الحدث بتزامن مع الإخبار به، وهو لذلك يكشف عن أن الخبر هو الذي يصنع الحدث وليس العكس. فالحدث ليس هو الواقعة في ذاتها، وإنما الواقعة وقد غدت معروفة أو مستعادة. إن شرط الحدث لا يكمن إذن في الواقعة، فذلك تجريد غير وجيه، وإنما في إذاعته ونشره لأننا نرى عن بعد ونسمع عن قرب، فالصوت يسيل وقد أغرق الصورة معه، والخبر من دون صورة أصبح ثقيلا، حتى أن المشاهد سرعان ما ينساه بسهولة لأن السلع غير المحملة بالقيم لا تعمر طويلا، وسرعان ما تزول ويحل محلها سلع أخرى مشبعة بقيم جديدة، لهذا وجب الاهتمام بالقيم قبل جودة السلع. لقد قلب عصر التلفزيون والصورة كل شيء أمام المشاهد، وهكذا حلت البورصة محل التجارة، والخبر محل الحدث، واختفت السلعة وراء الماركة، وعوضت السياحة السفر، وتوارت السينما وراء إبهار هوليوود، وأحكمت التجارة قبضتها على الثقافة وحولتها إلى بضاعة، تبعا لهذا المنطق يشتغل الخطاب في التلفزيون، وبهذا المنطق يسلمنا مفاتيح قراءاته، ويبدو لنا الصحافي أو المذيع مجرد وسيط بين المشاهد والحدث.

فإذا كان البصر حرا فإن السمع يبقى مستعبدا، لأن السمع يُجسد عند الإغريق والعرب فكرة الطاعة، فالسماع عنصر سكوني، أما الرؤية فهي عنصر استقلال حيث يرتبط الصوت بالتأثير، أما الصورة فبالفكرة، ينتج الأول أثرا عاطفيا، أما الثاني فلصيق بالتجريد لأن السمع ليس عضوا للتحليل فهو عضوي كالعين، إنه لا يعرف الفصل بين الذات والموضوع، ولا بين الفرد والجماعة، وفي الفن التقني لوسائل الاتصال يسبق التصور الإحساس، لهذا فالعمل الفني باهظ الثمن، على عكس المنتوج الصناعي، ليس خيرا قابلا لإعادة الإنتاج. لقد كان الفن ولا يزال، هو اللامتوقع المنبثق أمام البصر والحياة، فالفن شأنه شأن الفرد، اكتشاف ومصادفة ومفاجأة جميلة. فالفعل السينمائي، يفرض علينا



الهلوسة الكبرى للعصر البصري خلط بين الرؤية والمعرفة

طابعا مستبدا شيئا ما. إن عرضا سينمائيا يثبت المرء في كرسيه في صمت، مخيط الفم مركز الحدقتين، في وضعية تنويم اختياري، على عكس البث التلفزيوني، فإننا نظل مسترخين، نمارس الرواح والإياب، نتكلم وأيادينا في الجيوب. فلا شيء يكره المرء على المشاهدة، إذ له كامل الحرية. وإذا لم يعجبك ذلك فما عليك إلا الانتقال بين القنوات، فستجد الأطباق الملائمة لكل الأذواق، أو أغلق التلفزيون فإنك لن تزعج أحدا ولن تحس بالندم، فأنت لم تصرف ثمنا لذلك، هذا ما يقوله التلفزيون.

إن الصورة التي تقدمها السينما توازي انعدام الحركة الجسدية للمتفرجين، أما الصورة التلفزيونية، فإنها تعوض بثباتها شرود المستهلك، وعلى الرغم من أن عاشق السينما يكون مشلولا، فإنه يحرر طاقاته أكثر: فالحياة الحقيقية موجودة في مكان آخر، وعليه ان يتابع ذهنيا خط انفلات الصور وتتابعها. فالسينما لها فضل تقريب البعيد وإبعاد القريب، وذلك بواسطة سلسلة من المسافات، حيث تنتج الذات حريتها باختيار ما هو قريب أو بعيد منها كل لحظة، في المقابل تتلقى الصورة التلفزيونية فضاءها عوض أن تنظمه. لهذا يمكن القول إن السينما واقعة أخلاقية، أما التلفزيون فهو واقعة اجتماعية، ثمة تاريخ للسينما، والسينما بدورها تاريخ، إنها مثل الرواية، لكن ليس

> "يعرض التلفزيون برامج تُغلف الدلع بالثقافة والميوعة بالفن، حيث يختزل المرأة في ظلال العيون وأحمر الشفاه والملابس العارية، بينما يقاس الرجل بمعيار الفحولة الجسدية"

هناك تاريخ للتلفزيون لأنه يسجل اللحظة الآنية، فالشاشة الصغرى تسير في اتجاه المتخيل، والكبرى صوب الرمزي، يقول جان لوك جودار بطريقة أبسط: «أمام الشاشة الصغرى يفتح المتفرج عينيه، أما أمام الكبرى فيغمض البصر»، فالخطاب الذي لا يمكنه أن يصبح مرئيا يعتبر باطلا لأن الصورة لا تعرف علامات الزمن، فنحن لا يمكن إلا أن نكون متزامنين معها. أما عدم القابلية للمرونة الزمنية فتكون كائنات غارقة في زمنها، تعيش لحظتها بحدة وكثافة، ذات شخصية متفتحة، تعطي أهمية للعرضي، تعشق القيم المحلية والجوار، مرتبطة بالمصغر والمحسوس، ومؤهلة للالتزامات السريعة، بيد أنها كائنات بلا ذاكرة أو مسافة باطنية مع الحدث، لا طواعية لها لاحترام العهد الذي أعطي لها البارحة قدر طواعيتها للاستعداد الدقيق للغد. إنهم أشخاص يريدون كل شيء حالا. ويعتبرون أن أخلاقا تعلم الصبر والفعل والتأني هي أخلاق مرفوضة. فرؤية الأشياء تعطينا الإحساس بأننا نقرأ العالم ككتاب مفتوح. فالتطابق بين الحدث وصورته يدفعنا إلى أن نخال الخريطة هي البلد، تلك الهلوسة القصوى للعصر البصري، أي الخلط بين الرؤية والمعرفة، وبين البرق والإنارة: إن وجود الحقيقة في صلب الموضوع، وبغض النظر عن التبريرات المجردة، هي الوهم الخاص بعصر الفيديو، فمبدأ التطابق بين الواقع والخيال يختصر الطريق بمباشرته، مقارنة مع بطء وتعقد مبدأ تطابق الواقع والفكر، الذي يلقن في المدارس، وفق هذا المنطق يبدو راهب عصر الشاشة، أي الصحافي التلفزيوني، قد تجاوز الأستاذ باعتباره الراهب المخلوع لعصر الأشكال، لقد أصبحنا أمام لغة جديدة تحتاج إلى تمحيص وتفكيك، وقراءة الرموز وكشف المحجوب، لقد عوضت كلمة البصر كلمة التفكير والتفهم، فبالأمس كان يقال «إنه الحقيقة فقد قرأته في الصحف»، أما اليوم فيقال: «صدقت الأمر لأني شاهدته في التلفزيون»، ولم يعد أحد الآن يعارض بين الخطاب والصورة، فالمرئي لا يمكن تفنيده بالحجج، وإنما يعوض بمرئي آخر. ليس ثمة معجم للمرئي، فالعين هي كذلك تنصت لكنها لا تسمع عين الآخر، نحن أول حضارة يمكنها، تبعا لأجهزتها، أن تصدق ما تراه، فما لا يقبل الرؤية لا يتمتع بأي وجود، وبذلك تبخرت الكائنات اللفظية، تلك الأشياء التي لا توجد إلا بالقول، لقد أشار جان جاك روسو إلى ذلك بقوله: «فبمقدار ما نرى أقل، بمقدار ما تنشط مخيلتنا أكثر»، فمن دون نظرات لا وجود للتعاطف.

إن التواصل حر، لكن ما ليس حرا هو سوق الإعلام، حيث أصبحت الصورة السيئة تطرد الجيدة، وتحول الزمن الواقعي إلى صيغة اللازمن، فإن العين بعد أن تعبت من الإنصات تغدو سامعة كأذن طاقية، وصارت الصورة العلامة تجعل من المنتجات، منتجات معيارية وتمحو نهائيا وظيفتها. إن المرئي يتبع مبدأ اللذة في حين تشتغل الصورة تبعا لمبدأ الواقع، وقد لا ندرك الاختلاف الدقيق بين نظرتنا إلى الفنون القديمة وهي تبدو بمنزلة الصوت الميكروفوني للموسيقى، والرسم للتشكيل، والتواصل للتعبير. لنقل بأن التواصل يتحقق حين يتطابق العرض مع الطلب، وبأن ثمة «فنا» حين يمكننا تصور عرض الصور باستقلال عن الطلب. فالتواصل يقاس على البث، وهذا الأخير ليس سببا في وجود الإبداع، والحال، حتى عندما ننتظر من آلة لبث الصور كالتلفزة ما ننتظره أصلا من آلة لإنتاج الصور كالسينما، فإن صناعتي المخيل هاتين لا تتعارضان كما لا يمكن الخلط بينهما.

فعلى الرغم من ثقل أجهزة السينما في التصوير والتقاط الصوت، وعلى الرغم من إكراهاتها التجارية والحساباتية، فإن السينما كانت، ولا تزال، في مرحلة صنعها، حرفة تقليدية، فثمة علاقة خاصة بين المنتج ومؤلف الأفلام، نظيرا لعلاقة الناشر بالمؤلف، وهذه العلاقة تقيم الفروق بين منتج السينما والمبرمج في التلفزيون، من جهة أخرى، فالسينما صناعة فنية عند البث والتوزيع، أما التلفزيون فهو إنتاج وبث وتوزيع وصناعة آلية.

إن العمل الفني السينمائي قابل للتوصيل، لكنه ليس معمولا للتواصل كالمنتوج التلفزيوني. فما يقوم به المخرج التلفزيوني هو أن يبيع جمهورا للمعلنين، لهذا فهو يردد دائما: «الجمهور هو الحكم بيننا»، وأنه لا يقدم إلا ما يطلبه المشاهدون - المسألة إذن فورية - أما المنتج السينمائي، فإنه يبحث عن الجمهور لمؤلف معين، والبحث قد يأخذ وقتا طويلا - إن عملا فنيا له متفرجوه المتطوعون الذين تحملوا عناء التنقل إلى قاعة السينما، أما المنتج التلفزيوني فله مستهلكوه الذين يعرضون طلباتهم عن بعد من دون أن يتركوا قاعة جلوسهم - يسمي الفن السابع المخرجين مشهديين لأنه جاء بعد «فنون الخشبة»، والمشهد. فالبث والعرض قوامان ماديان للصورة - إنهما الموجة والجزيرة، أي ثقلان نوعيان للبصر - فكما أن الصورة الفوتوغرافية حررت الفن التشكيلي من واجب المشابهة، حرر التلفزيون السينما من واجباتها الوثائقية، أي من اليومي والاجتماعي، لقد دفع الوسيط الأكثر خفة بتحويله الصورة إلى شيء مبتذل، بأخيه الأكبر السينما إلى المزايدة على الهائل الضخم كي يبرر وجوده، فسواء تعلق الأمر بالصورة أو التلفزيون، فإن الأخ الأصغر بطابعه التحفيزي والمنافس هو أكثر الدعاة إلى الأخ الأكبر الذي أسقط عن عرشه، هكذا فإن التلفزيون بشرائه لحقوق البث، يساند الإنتاج ماليا ويحول حافظة الأفلام إلى كنوز، ويوسع من قاعدة الجمهور السينمائي وهو يحمل السينما في أشرطة الفيديو إلى العالم.

فإذا كانت السينما تتحدر من المسرح (ومن السيرك والاستعراض الغنائي...إلخ)، فإن التلفزيون يبدو سليلا للهاتف، يحيل التلفزيون على تاريخ الاتصالات السلكية واللاسلكية، فيما تحيل السينما على الفنون الجميلة، فالسينما مكان عمومي، حيث يحس كل واحد بنفسه وحيدا، وإزاء التلفاز الذي يشاهده كل واحد في بيته، فإن المرء يحس بنفسه بأنه كل الناس، تستعمل الشاشة الكبرى ضمير المخاطب الجمع لتفادي الانعزال، أما الشاشة الصغيرة فإنها تستعمل ضمير المخاطب المفرد وذلك لتشمل الجماهير. صحيح أن السينما تتوجه اليوم أولا إلى من هم دون العشرين، فيما يتوجه التلفزيون إلى من يتجاوزون الأربعين، فهل هذا يعني أن الأدب يعتبر فن الكهولة؟ فإذا كان التلفزيون أداة المغرورين وأسطورة من صنع المعتوهين والمزهوين بأنفسهم، فإن أعمال السينما الناجحة نابعة من الهوامش، إن عاشق التلفزيون هو كائن منزلي قابل للتحكم والمراقبة، أما عاشق السينما فإنه بدوي مرتحل غير قابل للضبط والمراقبة، يعكس التلفزيون الناجح جمهوره، أما السينما الجيدة فهي تهشم المرآة العاكسة، يصنع التلفزيون الأهالي، أما السينما فتنشئ الإنسان الكوني الرحال، يؤكد التلفزيون، بوصفه جهازا أيديولوجيا، ومن ثمة

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

نرجسيا، انتماء معينا. أما السينما فإنها باعتبارها منمية للانفلاتات الذهنية والجسمية. تقتلعنا من جذورنا. إن وظيفة الصورة المنزلية اجتماعية في المقام الأول، إذ هي تمنح الطمأنينة، وتعمق الروابط الاجتماعية. أما الصورة السينمائية المعروضة فوظيفتها وظيفة الحلم الهروبية والهارية في القاعة. غير أن الرواية كما الفيلم قد يثيران فينا حس التماهي، إن السينما هي انعكاس الأنا، حيث لا يكون كل سينمائي مسؤولا إلا عما يعرض، ومن دون حجة جماعية فالدعاية الإشهارية تتحرر من الزمن، ومن مبدأ عدم التناقض، وتحرر المجتمع من التاريخ، فهي لاتزرع روح التضامن في أوساط النساء، بل تنفخ فيهن حمى المنافسة، فهي تقصفنا بنعومة فائقة، وتدغدغ مشاعرنا لتجعل منا مستهلكين طيعين، وكائنات وديعة بخطابها المسلي الذي يصنع منا عبيدا، نستمد شخصيتنا وهويتنا من الماركات ونتنفس السلع. فإذا كنت لا تصدق، فانظر من حولك إلى هذا الكم الهائل من الأشياء التي تخاطب الغرائز في عالمنا الحاضر... انظر حولك، فستجد أنك في عالم لا هم له إلا الترويج للجسد والجمال الحسي والأنوثة والجاذبية السطحية والجمال المزركش، حيث تختزل المرأة في ظلال العيون وأحمر الشفاه والملابس الإيحائية، بينما أصبح الرجل يقاس بمعيار الفحولة، وما زال التلفاز يجهد نفسه في عرض برامج تغلف الدلع بالثقافة والفن، والميوعة بالحيوية، حيث اللاوعي هو الوجه الآخر لعالم الغرائز، فالصور نصف المكشوفة التي ميزت سوق الغريزة في النصف الثاني من القرن العشرين، ما انفكت تحرض الخيال البشري للكشف عن النصف الآخر غير المكشوف، مما جعل المشاهد يجلس في عصر الإنترنت الذي انتشرت فيه الصور المكشوفة بالكامل، ولم يعد ثمة نصف آخر يسعى الخيال البشري إلى استكشافه، جلس المشاهد كمن يأكل ولا يشبع، أما من حاول الهروب لسبب أو لآخر، على رغم الإمكانات الواسعة للاختيار، فسيجد نفسه خاضعا للوهم السائد والحس العام المسيطر، ولنوع وغرض الدعاية أنفسهما، ومع ذلك اخترع التلفزيون لكل نوع من الناس، قيودا تناسبهم، حتى لا يفلت الذين لا يتأثرون، بسبب أذواقهم أو ميولهم الخاصة، لا أحد يستطيع الفكاك من هذا الفخ.

على الرغم من تعدد القنوات الفضائية والفضائحية، فإن كثيرا من المشاهدين لا يستطيعون التقاط ما يناسبهم، فينفقون وقتا طويلا بلا جدوى، بالضغط على أزرار الموجة وعيونهم لا ترى إلا ومضات الصور المتلاحقة التي تحتوي على عناصر ومؤثرات كثيرة، فالإعلام كقوة معنوية يصعب تبين أهدافه، فهو لا يستخدم سلاحا بالمعنى التقليدي، كما أنه يتخذ واجهات تتميز ظاهريا بالبراءة، ويعلن أن مهمته تتمثل في نقل المعلومات، وتدعيم الاتصال، وهذه القوة المقنعة يصعب تبين أهدافها الحقيقية ويندر أن تجد مقاومة. لقد اقتحم التلفزيون المجال الخاص ونقل المجال العام إلى داخل غرف النوم والصالون، وتعمقت الصلة بين المرء وجهاز التلفزيون بأكثر مما تعمقت بينه وبين الوسط الذي يعيش فيه، إن هذا التحول الخطير جعل من المشاهد مجرد مستقبل ومتلق لما يعرض عليه ويقدم له من برامج، مستقبل لا يملك سوى قبول ما يقوم به آخرون، لا يعرفهم ولا تربطهم به أي صلة، يمارسون عليه وصاية من نوع غريب، لأنهم وحدهم أدرى بما يصلح حاله ويقوم أمره، وحدهم أدرى بما يفيده، وبما يضره، فهم أدرى باحتياجاته من نفسه وأقدر على تلبيتها، إن هذه الآلية من شأنها أن تخلق آلية للاستلاب وخلق «كائن تلفزيوني» ذي شخصية اعتمادية يفتقر إلى الحس النقدي، وتغلب عليه الثقافة الشفهية. إن الحرية كما يقول توماس مان، هي شيء أكثر تعقيدا، وأكثر دقة من العنف، لهذا أصبحت هي الدين المدني الجديد، وباسم الحرية أصبح التلفاز أداة للتسلية. إن الوظيفة الاجتماعية للتلفزيون تكمن أساسا في مراقبة الأطفال حين يغيب أرباب الأسرة، حتى صار الإنسان نسخة من الإعلان المذاع، والحدث سلعة تفصل على ذوق المستهلك، فهو يؤثث فراغ الشيوخ ويسلي السجناء في عزلتهم، فهو متوافق تماما مع غايته، إنه يدخل الانسجام في الأمور المتنوعة، ويحول الواقع إلى خرافة، هو آلة لنزع الإيمان والإبعاد عن الواقع وبث المسلسلات، وظيفته الخاصة والمشروعة هي إثارة الإعجاب وليس التثقيف. لم يسبق أن كان هناك في المكتبات مثل هذا العدد من العناوين، ومثل هذا العدد الهائل من المطبوعات، ولكن القراء ينقصون باستمرار، والهالة التي هي الكتاب، أو ما تبقى منها، تحولت إلى فولكلور لأن الكاتب هو الذي يظهر على التلفاز. انخفضت قيمة المكتوب وتحول الكاتب إلى نجم. ذلك أن السرعة قتلت الوقت وابتلعت الكلمة، وانتدبت الصورة لنفسها مهمة تخليص الإنسان من نفسه. وعلى الرغم من كون المشاهدين يعلمون أن الصورة لا علاقة لها بالبضاعة، وأن الخطاب الإعلاني يريد بكل بساطة أن يطبع ذهنية ذاكرة المشاهد بماركة السلعة، لأن الإعلان يعزف على التحريض أكثر من جودة البضاعة في محاولة هندسة الاجتماع البشري. ويبقى الثابت في منطق الإعلان هو استغلال الجسد الأنثوي لترويج السلعة المعروضة للبيع، لأن أجساد عاريات الأزياء وعارضات السلع تبدو دائما في حالة تأهب وانتظار، تعرض في بعض الأحيان أكثر من عرض المنتج موضوع البيع، ولعل الدليل على ذلك هو ما يقول أحد الإعلانات الخاصة بنوع من السيارات «هذا الرجل له المال، وعنده سيارة من نوع كذا، ولهذا فإن تلك المرأة الجميلة ستكون حتما من نصيبه» وبهذه الطريقة نكون قد اشترينا البضاعة وبلغنا الفكرة، فلا غرابة إن كانت الصور الإعلانية فائقة الجمال على الرغم من أن هدف الخطاب الإعلاني ليس جماليا بل تجاري خالص، حتى أن هذا الخطاب يكاد يكون الهواء الذي نتنفسه كل يوم من شاشة التلفزيون، أخطر من هذا تلك الإحصاءات التي تمطرنا بها المذيعة وحلقات سبر الآراء التي تحاول إقناعنا بنعومة فائقة، وهي تذكرنا بأن اختيار منتجها هو اختيار الأغلبية، وأننا بتفضيلنا لذلك المنتج نكون قد أبحرنا برغباتنا في الاتجاه نفسه وكأننا قد أحسنا الاختيار، وقد ينسى المشاهد أن من وراء هذا الخطاب خبراء في علم النفس يعلمون أن الفرد المنعزل يشك في قناعاته الشخصية، وهو على استعداد للتنازل عن استقلاله الشخصي وإرادته لكي ينسجم مع الجماعة حتى لا ينعت بالهامشي والتافه أو حتى المتخلف، لأنه من الصعب على الفرد أن يسبح ضد التيار، لكن من السهل عليه أن ينخرط مع «القطيع» وسط هذا الضغط النفسي، لا ينتبه المشاهد إلى أن عبارة - السباحة ضد التيار - تنطبق على الأسماك، فالسمك الحي هو الذي يستطيع السباحة ضد التيار في الواقع، أما الحوت الميت فهو الذي يجرفه التيار بكل سهولة، لأن المشاهد يعتقد أنه حر في اختياراته، في حين أن مجمل قناعاته هو من صنع المطرقة الإعلامية التي تجعلنا نرفل في عبودية لا تفصح عن اسمها.

الاعلام يحدد الأولويات

> «يعتقد المشاهد أنه حر في اختياراته في حين أن مجمل قناعاته من صنع المطرقة الإعلامية، التي يصنعها خبراء يجعلون المشاهد على استعداد للتنازل عن إرادته واستقلاله الشخصي»

أنت أيتها الشاشة الصغيرة العزيزة علينا، كوني رؤوفة بنا، وامنحينا غسل دماغ هادئا وخلصينا من هواجسنا، وتقبلي ما بقي من تبخر دماغنا، فكلماتك أصبحت آراءنا، وصورك صارت مخيلتنا، وأكاذيبك حقائقنا وأجوبتك أسئلتنا، أنت التي ملأت فراغاتنا، حتى عادت أنوارك المصطنعة تضيء جثثنا الافتراضية وتسعفنا في تحمل عبوديتنا، وصار كل «نجم» يطل من شاشتك قديسا لنا نعشقه من دون منازع، حتى أن أعينك الحاضرة في كل مكان تمنحنا شهوات ليست في متناولنا، أفرغينا من محتوانا، امنحينا السعادة لنرفع سرابك إلى برج حقائقنا، تجاوزي عن ذنوبنا إن كنا ما زلنا نحتفظ بذرة من ذواتنا حتى نذوب فيك إلى آخر رمق، بفضلك أصبحنا نجول في كل الأمكنة من دون أن نبرح مقعدنا، بفضلك نرى كل شيء من دون أن يرانا أحد، أنت عيوننا وآذاننا وأدمغتنا ولغتنا، فنحن لك وأنت على صورتنا، ونحن ندعوك كل صباح لعلنا ننال رضاك.

من منكم يشتري مني التلفزيون بالتخفيض، بل من منكم يأخذه مني مجانا؟ إذا أردت أن ترى جيدا افتح عينيك وأغلق التلفزيون ◆

أصبح التلفزيون اليوم بمنزلة نافذة على العالم برمته، الأمر الذي يتطلب تحصن المشاهد بمناعة فكرية وثقافية، تحميه كمستهلك سلبي من إعادة إنتاج ما يستقبله من رموز بشكل مشوه، سواء داخل محيطه الصغير أو محيطه الكبير.

التلفزيون بطبيعته لا يطلعنا على نواياه لأنه مسخر من طرف أدوات وقنوات، وأيديولوجيات. وهو يعتبر نفسه دائما في خدمة الشعب ويتكلم باسمه، بل باسم كل الجماعات. لقد تطبعنا على الإحساس بالألفة تجاه هذا الجهاز، بل أصبحنا نتفقده ونشعر بفراغ من نوع خاص عندما نتغيب عنه لعذر ما. ومن هنا، ألا يمكن اعتبار استهلاكه نوعا من الإدمان؟

لقد صدق من قال إن التلفزيون صار فردا من أفراد الأسرة يحسب له ألف حساب، يفكر في مكان وضعه، ويخشاه البعض الآخر خوفا مما قد ينقله من أخبار ويبثه من صور.

يقتل خيال الأطفال

الديكتاتور الإلكتروني

أود بداية طرح مجموعة من الأسئلة الجوهرية لتكون بمنزلة أرضية للتأمل، نثير من خلالها مجموعة من القضايا تهم عن قرب أو عن بعد علاقة التلفزيون بسوسيولوجية اليومي للأسرة وموازين القوى داخل كنف العائلة الواحدة، ثم مدى إسهام هذا الجهاز في إعادة أو صياغة أنماط من التفكير قد تذهب إلى درجة خلق شجار عنيف رمزيا أو ماديا بين ما يجب مشاهدته وما لا يجب، وبين من يمتلك شرعية وأحقية القرار. ترى من يقرر هذه المسألة؟ ومن يختار البرامج؟ أم أن قضية اختيار البرامج ليست مطروحة أصلا لأن الجهاز عليه أن يعمل طوال النهار وربما حتى الليل؟ من يقبض على جهاز التحكم عن بعد الزوجة أم الأطفال؟ من يجيب عن أسئلة كثيرا ما تغيب أو يجاب عنها بشكل لا شعوري وتبسيطي؟ والسؤال الآن هل المشاهدة التلفزيونية سلوك تحذيري؟

المشكلة أن الأمور لا تقف عند هذه الحدود، بل تتعداها إلى ما هو أبعد وأعمق من ذلك. فقد يساهم نظام التلفزيون في خلق شبكة استبدادية بكل ما في الكلمة من معنى، هدفها الأسمى هو تبليد رعاياها من خلال أنشطتها الدعائية والإيحائية، هذا فضلا عن ممارسة التضليل والتنويم المغناطيسي من خلال تفوقها في نسج خيوط عالم ساحر متحرك، لا يتوقف عن اللعب بمشاعر كل من انساق مع الأعيبه المتسمة بطابع الجدية. ويذهب العديد من الأساتذة والخبراء إلى تشبيه الإقبال على مشاهدة التلفزيون بالسقوط في شباك الإدمان على أي نوع من أنواع المخدرات، حيث تبرز هذه التجربة المعقدة مدى سلبية المشاهد المدمن، وعدم قدرته على الانفكاك من قيود المشاهدة، وما تحققه من تسلية وإشباع لرغبات لا تشبع أبدا، بل تجعل ضحاياها دائمي الحاجة.

في تقدير البعض، أن المشكلة الأخرى لا تتوقف عند مناقشة خطورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التلفزيون وواجب التسلية المؤانسة

الإدمان على المشاهدة بين أفراد العائلة، هذا إذا ما جرى التطرق إلى مثل هذه المواضيع، لأنه يبدو أن العديد من العائلات لا تجعل من مادة المشاهدة موضوعا للنقاش والتحاور. والنقد التلفزيوني الذي يثار وسط العائلة يجيء بشكل اعتباطي وعفوي. فهو إما سطحي يتاخم الجنون بأخبار النجوم والمسلسلات، أو استهزاء وسخرية بالبرامج العلمية والسياسة، وأحيانا أخرى مزيج من هذا وذاك، إذ يتحول طقس المشاهدة إلى نهم بليد، هدفه قتل الوقت بسلبية عجيبة،

عز الدين الوافي - المغرب

يتحول خلالها المشاهد إلى شخص قدري لا يجد تفسيرا لانغماسه في هذه العادة التي باتت تفرض نفسها عليه، إلى درجة أنها أمست تتحول مع الوقت إلى فريضة دنيوية يجب فيها التعبير دوما، بشكل متجدد، عن مسلسل الولاء القائم والمتجدد بين عبد وسيد تتطلب فيه مراسيم العلاقة إبراز الخنوع لكسب رضى السيد الذي قد ينفث لهيبه الحارق على أتباعه.

وبالنسبة إليهم وجد الطعام ليؤكل، والماء ليشرب، والتلفزيون ليشاهد، لذا فإن صلب المشكلة يستوجب تقديم أمثلة حية من خلال سلوك الوالدين على اعتبار أن الأطفال يتعلمون ويقلدون ما يطرح لهم كأمثلة.

بين التسلية والتربية

يبرز الواقع تمكن التلفزيون من السيطرة على أنشطة الراشدين واحتلاله لمكانتهم في تربية الأطفال وتوجيههم، جرى تحوله إلى مركز الصدارة في كل نشاط يهدف إلى تمضية الوقت الحر، هذا إن بقي للعائلة وقت حر في حياتها اليومية. ويبدو جليا من هذا، أن التلفزيون بات ينافس الآباء والأمهات في صياغة وتنمية شخصية الأطفال، وما ذلك إلا دليل آخر يبين بجلاء مدى انسحاب الوالدين لذواتهم أو لبرامجهم المفضلة عوضا عن إرهاق أنفسهم بمتابعة الأطفال والحرص على تغذية ميولا تهم الفكرية والإبداعية. لا بل يجدون مبررات لفعلهم هذا بسبب ضغوطات الحياة العصرية وما تفرزه من إرهاق وقلق. صحيح أن الحياة العصرية باتت مليئة بالضغوطات والتوترات، غير أن هذا لن يدفع عن بعض الأمهات تهمة توكيل أجهزة الفيديو والتلفزيونات للقيام بواجبات التسلية والإلهاء والمؤانسة. أرى أن نسبة لا بأس بها من النساء يفضلن استعراضات الموضة والأزياء، والمسلسلات العربية أو المدبلجة، ثم أخبار النجوم والنجمات. والسؤال هو هل الإقبال على مثل هذه البرامج يكرس أسلوبا معينا في التفكير والتذوق الجمالي السمعي - البصري وسط العائلة؟ وهل يغرس بالتالي، سلوكيات اجتماعية في مجتمع أبوي ذي تقاليد عربية إسلامية؟ ومن ثمة، كيف بإمكان المرأة أن تساهم في التنشئة الاجتماعية للطفل بتخليها عن عادات ومواد مشاهدتها، كخطوة إيجابية نحو تغيير في ذهنية التعامل مع الواقع الإعلامي وتمرير قيم المشاهدة النقدية لأفراد العائلة؟

العديد من القنوات الإعلامية العربية التي يعتبر مديروها من النساء تلبي رغبات النسوة على مجموع الوطن العربي. فبرامجها تهتم أساسا بإثارة مواضيع من قبيل «نجوم على الهواء» أو «ساعة صفا»، ويبقى أن جل المكالمات الهاتفية تأتي من النساء، الشيء الذي يبرز بقوة تلك العلاقة الأبوية بين النجم والمرأة حتى بين الرجل والنجمة، والمؤسف أن الموضة الحالية تبنت مشروع ترويج برامج بل قنوات ترفيهية قائمة على دبلجة أفلام العنف والإثارة، وتعتمد في أسلوب تمويلها على دعم الشركات مقابل الدعاية لموادها مع أداء واجب الاشتراك في هذه «الباقات». هذا التوجه هو ما يطلق عليه برامج القمامة أو real television وهو عبارة عن نقل مباشر لحلقات يطبعها التجسس على حميميات الأشخاص، وتحويل الأسر إلى سلع للتفرج على عاداتها في النوم والأكل والجنس. لقد سبق أن أثارت مثل هذه المواد سخط العديد من المتتبعين في الأوساط الإعلامية الإسبانية والأمريكية على الخصوص، إذ غالبا ما تبرر هذه التفاهات بدعوى استحسان الجمهور لها وتهافته عليها. فهل استفتينا كل الجماهير؟ أم أن الأمر لا يعدو مجرد مناورة اجتماعية مبطنة بقولبة سياسية؟

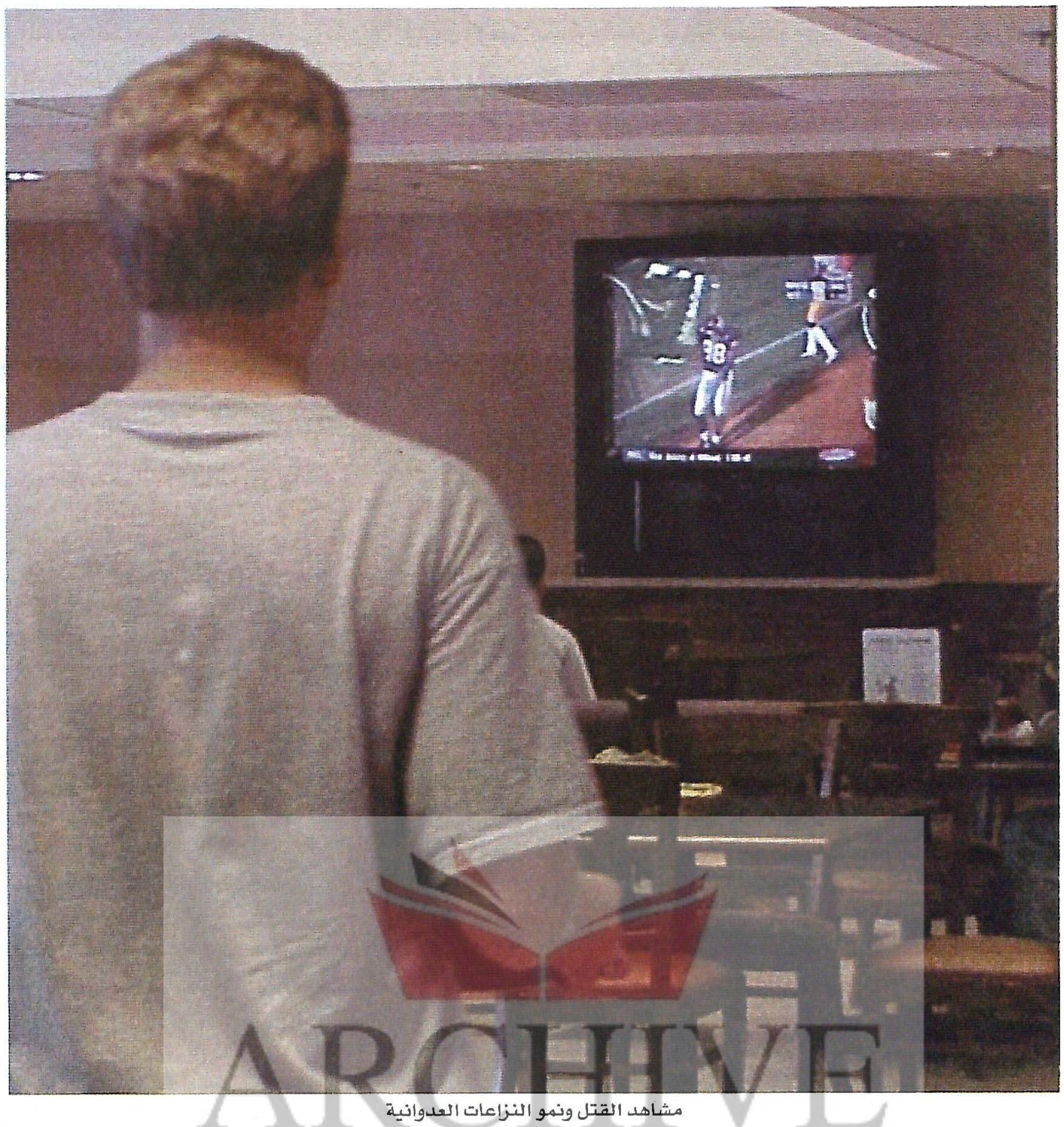
لنقل إن من يقرر مشاهدة برنامج ما يدرك عن وعي أو من دون وعي أن الأطفال يشاهدون ما يشاهده الكبار، وبالتالي، فإن التلفزة كقناة للاتصال تمرر مجموعة من المواقف والمشاعر التي تطبع مخيلة الصغار. وهذه

"
يتحول طقس المشاهدة إلى نهم بليد هدفه قتل الوقت بسلبية عجيبة، يتحول خلالها المشاهد إلى شخص قدري لا يجد تفسيرا لانغماسه في هذه العادة التي تفرض نفسها عليه
"

مسألة يحددها، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ميزان القوى في المنزل. فإذا كانت الزوجة مولعة مثلا بالقناة المصرية، أو ما شابهها، فما على الزوج إلا أن - يناضل - لفرض قناة أخرى. أما إذا كان ميسور الحال، فقد يشتري جهاز تلفزيون خاص بالرجال، وهذا يؤدي لا محالة إلى قمة العزلة والعبث، إذ تجد أن كل فرد من الأسرة يختلي بنفسه مع جهازه في غرفته ليعيش أجواء الفرجة بالطريقة التي يهواها، بعيدا عن كل تواصل حقيقي أو غذاء عاطفي.

لقد أصبحت التلفزة تعكس في معيشنا اليومي العديد من السلوكيات الشفهية والسمعية، وصار من حسن الضيافة استفسار الضيف عما يفضل مشاهدته، وأفرزت التلفزة التكتلات العائلية من فريق مع برنامج ما وفريق آخر ضد البرنامج نفسه. كما قد يسلك بعض الأشخاص سلوكا معينا يتجلى في مشاهدة التلفزة وهم يقدمون على نشاط آخر سواء كان نوما أو أكلا، أو إنجازا لتمارين في حالة الأطفال. وبالتالي فما ينتج عن هذا هو تشويش ملحوظ، ففي إدراك الأشياء والآخرين والتقليل من التركيز. ومع بروز القنوات الإباحية أثيرت أسئلة جديدة من قبيل، أين سنضع التلفزة؟ هل سيسمح للأطفال بمشاهدة كل شيء؟ ثم ما مدى تأثير صور الخلاعة على مخيلتنا وقيمنا وعاداتنا الاجتماعية؟

أسوق هذه الأمثلة لأن التلفزة أخذت مركزا مهما كرمز طقوسي نمارس به، كآلية تأديبية للأطفال، أوامر النهي والواجب. فإذا لم ينجزوا واجباتهم المنزلية وأردنا جزاءهم قلنا «سنسمح لكم بمشاهدة التلفاز»، أو العكس «لن تشاهدوا اليوم برنامجكم المفضل»، وفي حالة ما إذا مُنعوا سيصابون بشكل من الارتباك، كما أنهم سيظهرون، وبشكل يدعو إلى الشفقة، قوة الارتباط بعملية المشاهدة كطقس يومي روتيني لا بد منه. لنعد إلى أسئلتنا التي تحتم علينا التفكير بكل جدية في استراتيجية المشاهدة، كيف سنتقبل على هذا؟ وأي نوع من الرقابة سوف نمارس؟ وما مدى حدة هذه الرقابة وارتباطها بحرية الاختيار؟ ثم هل، وكيف سنحدد النسبة المعينة في انتقاء أوقات، ومواد البرامج؟ الأمر يتطلب مراجعة لموقفنا تجاه التلفزيون، وإدراك مدى ارتباطنا بالجهاز بخوض تجربة بسيطة وذلك بمحاولة التخلي عنها مؤقتا لمدة أسبوعين مثلا. سيتبين لنا حجم ضعفنا وصغرنا أمامه نظرا إلى اكتساحه لسلوكنا وعاداتنا اليومية. هذا بالنسبة إلينا معشر الراشدين الذين نحسب أن لنا من المناعة الفكرية والاجتماعية ما يكفينا، فما بالك بأطفال لم يطوروا بعد حتى قدراتهم الفكرية والإدراكية ليصبحوا عرضة لأي هبة ريح. لن أترك مواجهتي مع التلفزة تأخذني إلى أبعد حد، ولكن قليلا من النقد الذاتي



مشاهد القتل ونمو النزاعات العدوانية

والوعي بخطورة الإدمان عليها، من شأنه أن يفتح باب التساؤل على الأقل حول سلبيات وإيجابيات الإقبال على فعل المشاهدة.

سلبيات التلفزيون

لا شك في أن الموضوع يبقى مفتوحا للنقاش، وقد يتراوح الموقف بين دعوة للمقاطعة وأخرى للحل الوسط، وثالثة للاندهاش من الموقفين السابقين. إن الوقوف على تعداد سلبيات التلفزة لأمر قد يطول ومن بين هذه السلبيات على سبيل المثال مايلي:

١- قتل ملكة الخيال لدى الأطفال.

٢- تعريضهم إلى مشاهد العنف حيث يتراوح تأثيرها بين الدعوة اللاواعية للتقليل من اعتبار القتل والعنف في الحياة اليومية أمورا عادية.

٣- انغماسهم في لقطات تضرب بكل القيم الثقافية التي تدعو إليها وتتطلبها التربية السليمة عرض الحائط.

٤- التفريط في وجبات الأكل والاكتفاء بالقليل الذي يعرض توازنهم الصحي للخلل.

٥- عدم الميول إلى الأنشطة الترفيهية الأخرى والتي قد تكون أحسن وأكثر فائدة.

٦- تهميش فرص المحادثة مع باقي أفراد الأسرة حول دراستهم وانشغالاتهم اليومية.

٧- خلافا لما يظنه الكثيرون، فإن التلفزة لا تساعد على الاسترخاء والراحة، ولكنها تشحن نفسية الطفل بطاقات قوية يفرغها بطريقة استفزازية.

٨- هناك علاقة وطيدة بين تدني مستوى الدراسة والتلفزة، خصوصا من حيث تأثيرها على القدرة الاستيعابية لدى الأطفال في الفترة الصباحية، وتقول إحدى المعلمات إنها تستطيع التمييز بين الأطفال الذين يمضون أوقاتهم في مشاهدة التلفزة وأولئك الذين لا يشاهدون التلفاز، ذلك أن التهام الأطفال للبرامج التلفزيونية يؤدي إلى نقص ملحوظ في مهاراتهم الكتابية، إذ تبدو إنتاجاتهم كأنها نسخ مشوهة للإعلانات التجارية فتكون قصيرة ومتقطعة، ولا رابط بين فقراتها ولا تسلسل منطقيا بين أفكارها، وذلك بسبب فعلها المشؤوم في القدرات الإدراكية والحسية للدماغ.

٩- تعمل التلفزة على خلق أطفال مدجنين يهربون من كل نشاط يتطلب جهدا عضليا أو تركيزا ذهنيا.

أعتقد أنه آن الأوان لمراجعة طرقنا في استقبال واستهلاك الخطاب التلفزيوني وذلك بإثارة العديد من القضايا المتعلقة سواء في مواطن الخلل في علاقة التلفزيون والخيال، والتربية، واللعب، والإجرام، خصوصا بعدما أبانت العديد من الأبحاث على نماذج واسعة عن العلاقة الثابتة بين استهلاك مشاهد العنف والقتل ونمو النزعات العدوانية لدى المراهقين اليافعين، وإقبالهم على عمليات الاغتصاب والسرقة. وصرح جيفري جونسون من جامعة كولومبيا ومعهد نيويورك للطب النفسي قائلا: «إن النتائج التي توصلنا إليها تشير إلى أنه خلال فترة المراهقة المبكرة على الأقل يجب على أولياء الأمور والآباء أن يتجنبوا السماح لأطفالهم بمشاهدة التلفزيون لأكثر من ساعة يوميا»، كما أنه أضاف قائلا: «لقد دهشت عندما رأيت زيادة قدرها خمسة أضعاف في السلوك العدواني لدى الأطفال الذين يشاهدون برامج التلفزيون العنيفة لفترة تتراوح بين أقل من ساعة، وبين الأطفال الذين يشاهدون برامج التلفزيون العنيف لمدة ٣ ساعات أو أكثر».

بدائل واقتراحات

ما أحوجنا إلى برامج تساهم في التنمية التربوية والبيئية والثقافية والأفضل بالنسبة إلى العائلة هو خلق حوار جريء ومتزن بشأن ثقافة المشاهدة بعين نقدية وليست انبهارية، مع العمل قدر الإمكان على انتقاء البرامج التي ترسخ قيم العمل والتسامح، وتقدر المعرفة، هذا مع التنبيه إلى خطورة التفريط في الإرث الحضاري واللغوي للمشاهد. ولن يتسنى ذلك إلا بالوعي بخطورة الخطاب الإعلامي من جهة، ثم بانفتاح وسائل الإعلام ذاتها على مكونات المجتمع بكل مشاربها الفكرية والسياسية.

لم لا تكون التلفزة ذاتها حجر الزاوية في هذه الخطة والمشروع وذلك بالمساهمة في تنظيم الندوات واستطلاعات الرأي، وكذا تخصيص زوايا تتسم بالموضوعية والشجاعة في مقارعة الرأي والرأي الآخر بحضور المختصين من علماء النفس، والاجتماع، والتربية والاتصال للنقاش حول السبل الكفيلة بإيجاد تلفزة مواطنة بديلة، تقدم رؤى شمولية في مقاربتها للمسألة التلفزية وعلاقتها بمختلف وسائل الإعلام، كما يمكنها تنظيم دورات ومبادرات للتخفيف من حدة إدمان الأطفال على التلفاز، وجعل القراءة والمتابعة الفنية والرياضية أنشطة بديلة تنمي ملكة الإبداع والتعبير الحر ◆

"يؤدي التهام الأطفال للبرامج التلفزيونية إلى نقص ملحوظ في مهاراتهم الكتابية، إذ تبدو إنتاجاتهم كأنها نسخ مشوهة للإعلانات التجارية، وذلك بسبب تأثيرها في القدرات الحركية والحسية للدماغ"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتل فن الخط العربي مكانة بارزة في تاريخ الفنون الإسلامية، وشكل جزءا مهما من النسيج الثقافي والفني والمعماري في الحضارة الإسلامية، حيث زينت به المساجد والأضرحة وقصور السلاطين.
ويشغل الخط العربي الآن العديد من المواقع على شبكة الإنترنت، التي تعرف بأنواعه وأشكاله المختلفة وتقدم أهم مبدعيه.

جماليات الخط العربي

المواقع الإلكترونية/هبة الغريب - الكويت
التهامي العلوي - المغرب

قال الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه: «أكرموا أولادكم بالكتابة، فإن الكتابة من أهم الأمور وأعظم السرور»، ومن فيض هذه العبارة نستشف المكانة المرموقة لهذا الفن الذي رصع القرآن الكريم، وأوجد لنفسه مكانا وسد فراغا وأمتع بصرا وأثرى حضارة، إلا أن تجويد الخط ليس بالأمر السهل كما يظن غالبية الناس، بل حتى أولئك الذين ينتمون إلى زمرة الخطاطين، قال الوزير بن مقلة وهو من عمالقة المقعدين لهذا الفن: «تحتاج الحروف في تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء:

الأول: التوفية - وهي أن يؤتى كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التي يركب منها من مقوس ومنحن ومنسطح.

الثاني: الإتمام - وهو أن يعطى كل حرف قسمته من الأقدار التي يجب أن يكون عليها من طول أو قصر أو دقة أو غلظ.

الثالث: الإكمال - وهو أن يؤتى كل خط حظه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها من انتصاب، وتسطيح، وانكباب، واستلقاء، وتقويس.

الرابع: الإشباع - وهو أن يؤتى كل خط حظه من صدر القلم الذي يتساوى، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزاء بعض الحروف من الدقة عن البقية مثل الألف والراء ونحوهما.

الخامس: الإرسال - وهو أن يرسل يده بالقلم في كل شكل يجري بسرعة من غير احتباس يضرسه، ولا توقف يرعشه.

تُشكل هذه العناصر الخمسة لباب هذا الفن، والتمكن من ضبطها كفيل بتخريج خطاط مصقول الموهبة متمكن من صناعة حرف يليق بمستوى عظمة الحرف القرآني، الذي أسست على غراره حضارة تفيأ الشرق والغرب ظلالها.

إذا كان الخط قد حقق متعتين جمالية وفنية، فقد يلعب دورا علميا في مجال البحث العلمي والحفريات على مستوى الخطاطة أو علم استخراج الخطوط القديمة، لاستيضاح الكتابات المنطمسة بسبب تعاقب الزمن.

إن فرسان هذا الفن قد بذلوا قصارى الجهود لوضع قواعد الخط العربي، وحفظه داخل بنية نظامية تنأى عن الفوضوية وتلج باب الاختصاص، علاوة على تحقيق المتعة البصرية من خلال التوزيع المتوازي للحروف داخل الفضاء وعدم تنافرها وتطويع الحرف لرسم أشكال مستوحاة من الطبيعة كالطيور والزهور وهيئات الإنسان المختلفة.

لذلك عندما يقول حسن المسعودي، فنان الخط العربي الكبير: «إن معظم خطوطنا العربية الآن، استنسخت من المدرسة التركية في القرن التاسع عشر، وهي خطوط ثلثية جميلة لكنها لا تنتمي إلى عصرنا الحالي»، فيجب أن نتوقف أمام ما قاله لأن هذه الجملة ليست جميلة كجمال لوحته «الريح»، بل رأيتها تشبه واو وردته، إذ لا أتفق معها جماليا.

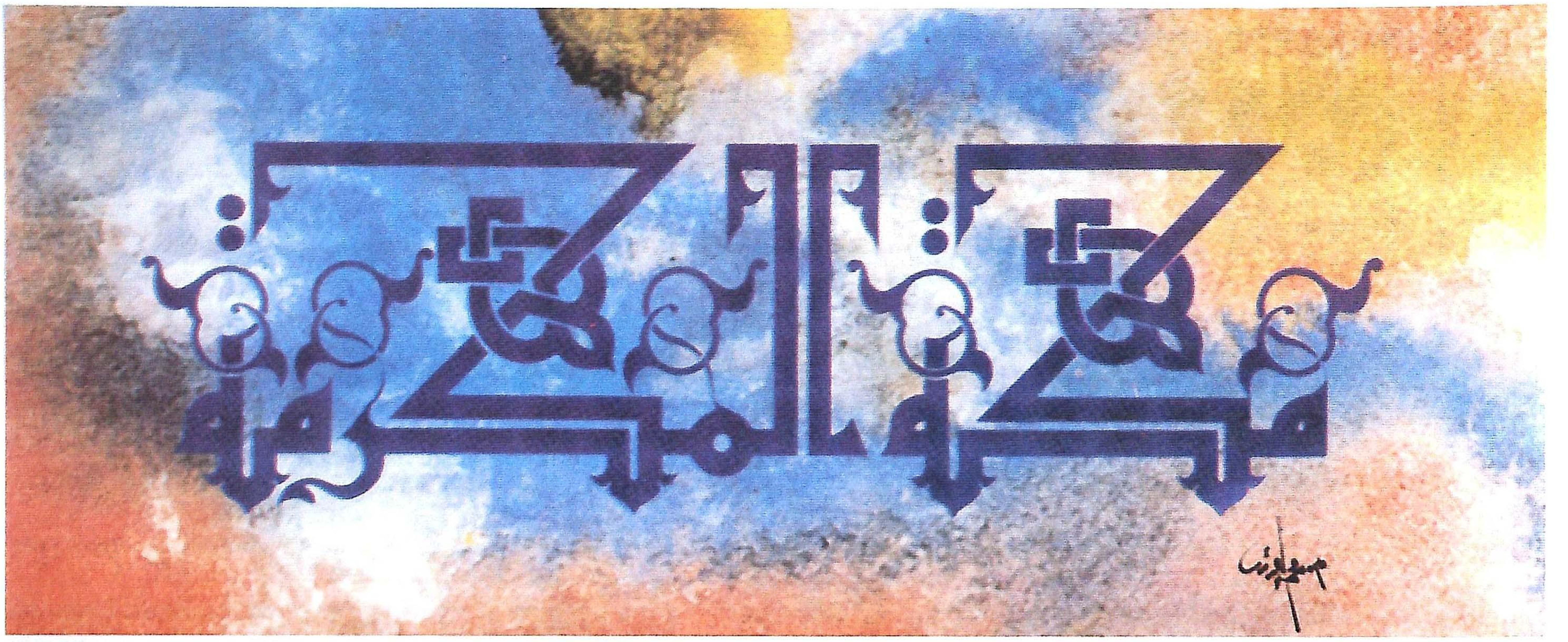
ويتخذ الخط العربي الآن مكانة خاصة بين الفنون، ترتب على ذلك انتشار الصفحات الإلكترونية التي تناولت هذا المجال، بعضها ركز على جماليته والأخرى ركزت على جمال لوحاته، وبعضها الآخر على نشأته وتاريخه، وسوف نتناول بعض هذه الصفحات على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر.

مواقع الخط العربي

http:/ www.angelfire.com/ ca5/hat/

يعتبر هذا الموقع من أبرز الصفحات التي تتناول الخط العربي، وذلك لما يحتويه من مقالات متعددة عن جوانب الجمال، فهو يحتوي معلومات عن مجموعة من أبرز الخطاطين من مختلف الدول، إضافة إلى تضمنه العديد من نماذج من لوحات للخط العربي.

تبدأ أجزاء الموقع بمقدمة حول الخط العربي، يلي ذلك الحديث عن جمالياته، وفي الجزء الخاص بـ «الخطاط المبدع والاعتيادي» نتعرف



إلى أهم مواصفات الفنان المبدع في هذا المجال.

من جانب آخر وفر الموقع ارتباطات إلكترونية لمجموعة متميزة من الخطاطين وسيرهم الذاتية، وأبرز ما تميز به كل خطاط عن الآخر، وقد قسم ذلك الجانب على النحو التالي:

- خطاطون أتراك.
- خطاطون من العراق.
- خطاطون من مصر.
- خطاطون من سوريا ولبنان.

وعلى الرغم من أن الموقع لم يشمل جميع الخطاطين المتميزين، إلا أنه قدم مجموعة لها بصمتها في مجال الخط العربي.

بدائع الخط العربي
http:/ www.4arts.s5.com/

موقع للخطاط حماد العباد، يقدم من خلال الموقع مجموعة من المقالات الخاصة بالخط العربي وأهميته، كما أدرج بعض الأقوال المأثورة الخاصة بالخط العربي وأهميته وجماله. بالإضافة إلى ذلك، قدم مجموعة من المواقع الإلكترونية المتميزة في المجال ذاته، الأمر الذي يساعد المتصفح في التعرف على أكبر قدر ممكن من المعلومات والنماذج المتميزة للخط العربي، من فنانين وخطاطين محترفين.

فن الخط العربي من خلال المصاحف والمخطوطات القرآنية
http:/ www.isesco.org.ma/ islam.arabe write/ index.htm

يعد هذا الموقع من المواقع الإلكترونية المهمة في مجال الخط العربي، خصوصا أنه يتضمن معلومات متخصصة وقيمة في هذا المجال.

ومن الملاحظ أن الموقع ركز على فن الخط العربي في المصاحف والمخطوطات القرآنية، وقد صنفت المعلومات من خلاله ضمن بنود رئيسية تبدأ بالتمهيد، ثم نبذة مختصرة حول تاريخ الكتابة العربية، بعد ذلك يجري التطرق إلى الخط العربي في كل من القرن الهجري الأول والثاني والثالث. أما الجزء الأخير فقد تناول طباعة المصاحف والمراحل التي مرت بها.

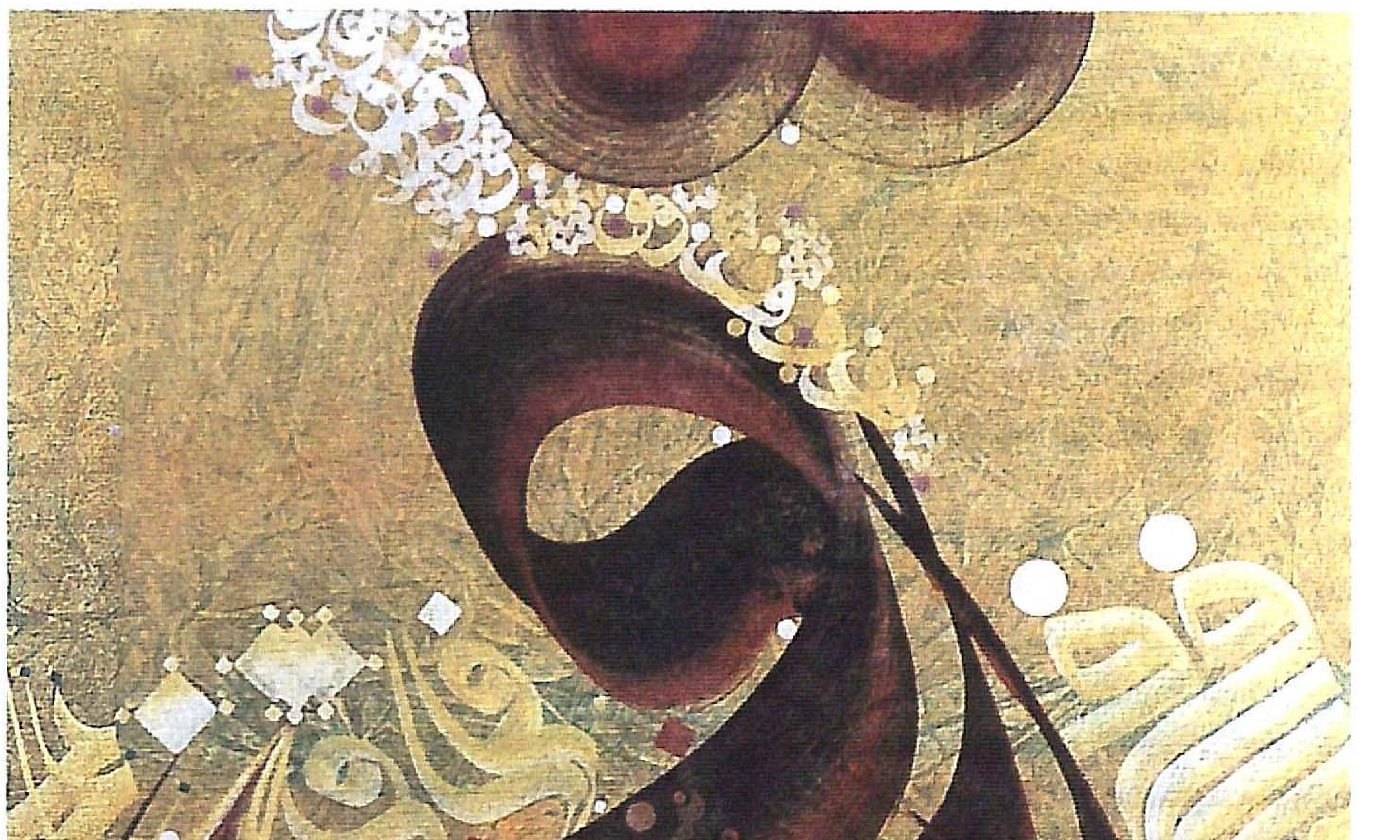
ويتميز الموقع بعرضه لمجموعة من الصور النادرة والقيمة، الخاصة ببعض المراحل أو الأشكال التي مر بها الخط العربي.

موقع صهيب
http:/ www.geocities.com/ souhuyb/font.htm

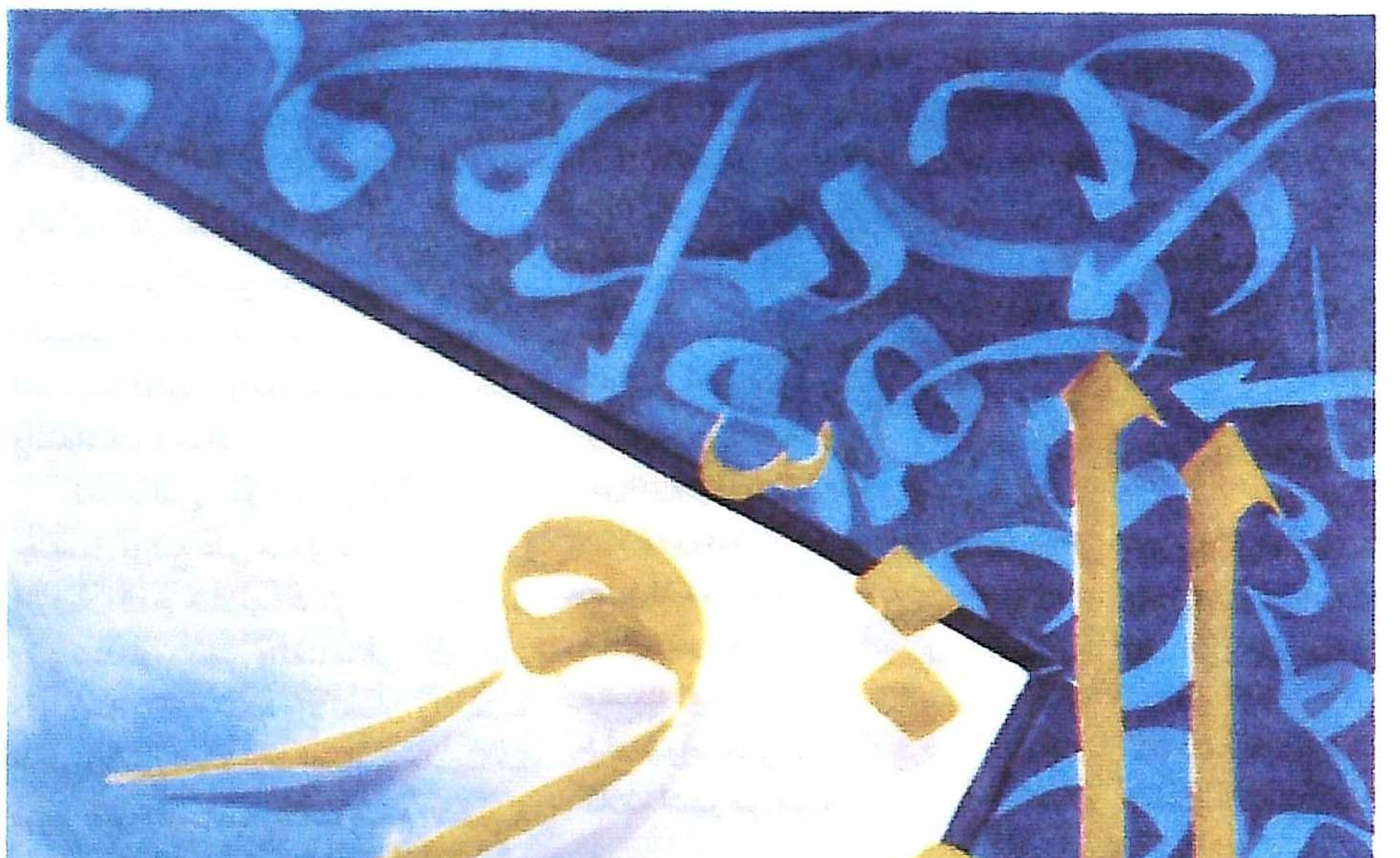
يعتبر هذا الموقع من المواقع المتنوعة المجالات والموضوعات المتميزة، والجدير بالذكر أنه خصص من ضمن مجالاته مساحة خاصة لخدمة الخط العربي، المتمثلة في مجموعة من الارتباطات والصفحات الإلكترونية الخاصة، ليصبح بمنزلة دليل إلكتروني مصغر لكل ما يتعلق بالخط العربي.

لا تعتبر المواقع السابقة حصر لجميع الصفحات الإلكترونية ذات الصلة بالخط العربي وجمالياته، لكنها باب للمهتمين بهذا المجال يمكن من خلاله الإستفادة بما جاء في هذا الصدد عبر شبكة الإنترنت ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لوحة بعنوان «قاف» للفنان محمد الشيخ الفارسي



«هو الحي القيوم» للفنان فاضل الرئيس

لماذا تموت أغاني هذه الأيام بسرعة، وتبقى أغانيه وألحانه خالدة؟ ولماذا لم يستطع أحد مطربي هذه الأيام، أن يكون فريد عصره ووحيد زمانه، كما كان؟ ببساطة لأنه قدم منذ البداية، كعازف وملحن ومطرب، فصول تجربة موسيقية نادرة الوجود في العالم، ولأنه استطاع أن يجمع حول موسيقاه وصوته ملايين الناس، كأنه كان يستشف من الجماهير العريضة، الشعر، والنغم، والكلمات، وشفافية الصوت، الذي أكمل أوزان السحر، المتغلغل في القوافي، والكتابات الموسيقية، فقد وجد ملايين الناس في صوته الحنان المفقود، وتأملات الوجود، والجمال الساحر، الذي ينمو مع الأحلام. ويمكن اعتبار أغانيه بمنزلة بدايات لأضواء البهجة الفولكلورية الموصولة بالفرح والمرح، حتى يكون للمحبة والحياة حكاية جديدة لا تنتهي، فمن ألحان وموسيقى فريد الأطرش لا شيء مستحيل، لأنها تحتضن عمق الفن وانقياده نحو الحلم والمعجزة والرجاء.

فريد الأطرش
أحد أمراء الغناء العربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفتاح السر في إرادة هذا الموسيقار، يكمن في الانحياز الكامل للتجاوب مع رغبة التغيير والتجديد، والوصول إلى فن عربي عالمي، لا يتحقق إلا بالعودة إلى معادلة الأصالة والمعاصرة. ومن أجل ذلك تدرج هذا الفنان من عازف عود إلى مؤلف موسيقي، ومن مطرب رومانسي، إلى مطرب يقظة قومية ووطنية.

فالمنطق الرومانسي في ألحانه وأغانيه، كان استرسالا مع حكاية النبض الشعبي النابع من الحنان والحنين، والشجن الفريد، فإذا استمعنا إلى صوته، أحسسنا بالهواء والماء وبإيقاعات الوجود وانتعاشات الحياة.

لقد أثرى الوجدان العربي بكل جميل ورائع على مدى نصف قرن من الزمان، قدم خلالها شتى ألوان وأنماط وقوالب الموسيقى والغناء، في الأوبريت، والدويتو والقصيدة والألحان، والأغنية الطويلة في الحفلات العامة، ومنها ما يزيد على الساعة، كما قدم الأغنية الشعبية القصيرة، والأغنية الوطنية والقومية. ولعله الفنان الأول الذي غنى الأوبرا والأوبريت من طبقة التينور، ذات الأربعة عشر مقاما جواب الجواب إلى سلم القرار مثل «الشرق والغرب، نداء العلا، لحن الخلود، نجوم الليل، عش أنت، يوم الفدا، بني مصر، رجال الغد، شباب الجامعات، وردة من دمنا، سألني الليل، طال غيابك، حكاية غرامي، باحبك مهما قالوا عنك، وسمفونية أول همسة، وأوبرا الربيع»، وغير ذلك من الألحان الخالدة، الشاهدة على حضوره المسرحي الذي تميز به، بل لم يحدث على مستوى العالم أجمع، أن ظل فنان يغني على مدى أربعين عاما، روائع أغانيه الطويلة على المسرح، ويقال عن رائعته «عش أنت» أنها ذات قواف ساكنة غير متحركة، وهي تكاد تكون مستحيلة التلحين والغناء، ولعل فريد الأطرش واحد من الذين قربوا بين اللهجات العربية بأوبريتاته وأغنياته، من حفلاته التي كان يحييها على امتداد الوطن العربي، فكان يحصل على أكبر أجر من حق الأداء العلني عن أعماله المذاعة عالميا، بشهادة المركز الدولي لحقوق المؤلفين في باريس، ومعنى هذا أنه كان أكثر المطربين مكانة في الوطن العربي كله.

ومن مآثره أنه ظل يلقى جمهوره على المسرح مطربا وعازفا على العود، الذي تفرد فيه وبرع وأبدع ووصل إلى ما يشبه الإعجاز، بل ظل فريد صداحا لجمهوره، حتى أنه غنى في السودان قبل ثلاثة أشهر من موته.

أديب مخزوم - سوريا

لماذا لا تذكر سجايا فريد الأطرش عند كل تقييم وبحث ودراسة؟ ولماذا لم يصدر كتاب تكريم عنه في أجهزة الدول العربية يشرح فيه أنه أول من أدخل المقدمات الموسيقية الطويلة، وأول من أدخل الأورج والجيتار والكلارينت، وأول فنان منح أربع جنسيات هي السورية والمصرية واللبنانية والسودانية، وأول من تقلد عشرين وساما من ملوك ورؤساء وقادة العالم، وأول من فاز بجائزة أعظم عازف عود في العالم وأول من قدم كونشيرتو بقيادته وبأنامله الذهبية، وأول فنان عربي حقق الخلود الفني، حين نشرت أعماله في الموسوعة الفرنسية للفنانين الخالدين (الإنسيكلوبيدي)، وأول من غنت أوروبا وأمريكا وتركيا والاتحاد السوفيتي أغانيه بثماني لغات عالمية، وأول من دعا إلى الوحدة العربية في أوبريت «بساط الريح» عام ١٩٤٦. وعلى رغم هذا الكم الهائل من العطاء، وعلى رغم شعبيته الكاسحة، وفي الوقت الذي تجاهلت بعض أجهزة الإعلام والثقافة العربية خبر وفاته، قطع التلفزيون الإنجليزي برامجه ليعلن خبر رحيله، وقدم برنامجا فوريا عنه لمدة نصف ساعة ليلة ١٩٧٤/١٢/٢٦، ضم حديثا مصورا معه، وبعضا من أعماله التي ارتقت إلى العالمية.

وفي حفل تأبين فريد الأطرش، ذكر المذيع اللبناني الراحل رياض شرارة حادثة كان الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب أخبره إياها، وهي تدل على مدى شهرته في العواصم العربية، وهي ان محمد عبد الوهاب كان في باريس، مع عائلته ومعهم شخص مصري، ركبوا تاكسي في باريس، وصادف أن سائق التاكسي كان جزائريا فقال لهم: أنتم عرب، أجابه المصري: أجل نحن من مصر وحضرته محمد عبدالوهاب، فقال السائق تشرفنا ولكن عندنا لا نعرف سوى فريد الأطرش.

والمعروف أن فريد الأطرش لم يكن يستطيع النزول إلى الشارع أو الأماكن المهمة، لأن ذلك سيؤدي إلى تدفق الجماهير المحبة حوله، وهذا سيوقف حركة المواصلات، ولذلك كانوا يسيرون أمام سيارته ويستعينون بفرق من الشرطة، لكي يبعدوا الجمهور الواسع عنه، وبالتالي ليتمكنوا من فتح الطريق أمام موكبه، وهكذا كانت الجماهير المحتشدة تستقبله كما تستقبل الزعماء والرؤساء والملوك.

حبيب العمر، الفنان، الباقي في قلوب وأسماع الملايين، قيثارة الشرق، الذي أثرى الوجدان العربي، بكل جميل ورائع ومرهف لنصف قرن، فريد الأطرش الإنسان، والفنان العظيم، وهب الجماهير العربية عصارة القلب والروح والفكر والمشاعر، وظل يعطي بسخاء من دون توقف طوال حياته، في كل المجالات الفنية موسيقارا وعازفا وملحنا رائدا، وفي السينما ممثلا وصاحب شركة للإنتاج والتوزيع.

وفريد كان يمتلك القدرة على تصدير الألحان الشرقية الأصيلة، ولم يكن في حاجة إلى الاستيراد والاقتباس، كما فعل غيره من الملحنين، وهو أسرع من عرف الفن من الملحنين قاطبة، وهو من هذه الناحية يقف في الصف الأول مع كبار فناني هذا العصر، بعد أن خلف للفن العربي ثروة من الغناء تحتاج إلى ثلاثة أسابيع حتى تنتهي إذا دارت بها محطة إذاعة ليل نهار، علاوة على أنه من أكثر

"مُنح جنسيات أربع دول عربية، ونال عشرين وساما وجائزة أعظم عازف عود في العالم، وكان أول من غنت أوروبا وأمريكا وتركيا وروسيا أغانيه بثماني لغات عالمية"

المطربين أفلاما، ولهذا فمن الضروري المحافظة على تراثه من العبث والضياع، وتعريف أجيال الشباب الواعية بقيمته ومكانته وأصالته وعروبته.

وإذا كانت ألحانه تثير مناقشات فنية لخصوصيتها، فإن صوته أيضا كان دائما وسيظل، مثار مناقشات لأنه صوت ذو خصوصية، وكان يمتلك شروطا خاصة تكفل له جمهورا واسعا ومتجددا ومنتشرا في كل أنحاء العالم.

وقد استطاع فريد أن يتحدث عن شيء مؤكد في حياته الفنية، وهو أنه كان دائما فنانا جماهيريا، يعيش وسط جماهير واسعة، ولقد واصل نجاحه ملحنا ومطربا إلى آخر أيام عمره، بمعنى أن صوته من الأصوات التي صمدت لتقلبات الأيام، على الرغم من أنه عاش عشرين عاما وهو مريض بالقلب.

لقد ظل يتحدى الموت سنوات وسنوات، وحاول أن يكمل المشوار ولكن رحلة الحياة تتوقف، لتستمر رحلة الخلود الفني في قلوب الملايين من العالم، لشخصه الفريد، لصوته الساحر، لموسيقاه النادرة.

وبالعودة إلى العام ١٩٢٣، العام الذي وصل فيه الطفل فريد مع أمه علياء المنذر وأخته آمال (أسمهان) إلى مصر، نجد كم كان طريقه صعبا وشائكا وطويلا، ولكنه اجتاز هذا الطريق ووصل إلى القمة. كان أمير الغناء العربي القادم من جبل العرب، يتمتع بالأصالة الفنية، النابعة من الفطرة والموهبة والعبقرية الفذة، ومن عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٧٤، مثل فريد ٣١ فيلما كان أولها «انتصار الشباب» مع شقيقته أسمهان، وكان آخرها «نغم في حياتي» مع ميرفت أمين وحسين فهمي الذي عرض في بيروت قبل وفاته بثلاثة أيام فقط.

ولو لم يكن فريد على مستوى الإعجاب به في عصره، لما استطاع أن يلمع ثم يواصل اللمعان، بعد مرور عقود من السنوات على رحيله ... لقد وهب حياته للناس، فمنحه الناس حبهم، أفنى عمره من أجل ابتكار أجمل الألحان، التي تسعد الناس، فزحف إليه كل الناس، من مختلف الشرائح والأعمار والمستويات، تودعه في يوم رحيله.

يقول الناقد الفني وجدي الحكيم: عبدالحليم حافظ لم يغن من ألحان فريد الأطرش، لأنه كانت هناك حسابات، فالصحافة التي تناصر فريد، سوف تملأ الدنيا ضجيجا، لا سيما أن فريد، يتمتع بشعبية جماهيرية هائلة، بأن عبدالحليم ولد من جديد على يد فريد، وعلى رغم أن عبدالحليم كان يسهر كثيرا في بيت فريد، إلا أنه لم ينس حساباته، المهم أيضا أنه كان هناك صراع تحت السطح، وهذا الصراع ما حدث في إحدى حفلات فريد المعروفة بحفلات الربيع، كان عبدالحليم مريضا في تلك الفترة، طريح الفراش، بينما فريد يجهز لحفلته السنوية ليلة شم النسيم، وكان «البرنامج العام» يذيع حفلة فريد، وهذا يعني أنه سوف يسحب البساط تلك الليلة من تحت أقدام «صوت العرب»، وفكروا في صوت العرب أن يحققوا «خبطة» إذاعية تأخذ المستمع من حفلة فريد. وهو صراع مشروع بين المحطات الإذاعية.

إن زمن الواقعة في نهاية الخمسينيات (حوالى عام ١٩٥٨)، وكان عبدالحليم قد سقط صريع النزيف لأول مرة، واهتمت الصحافة بحالة مطربها، فأصبح عبدالحليم محل اهتمام الجماهير، وكانت هذه الحالة هي التي دفعت صوت العرب إلى التفكير في تحقيق الخبطة الإذاعية، وكانت سهرة مع عبدالحليم في فراش المرض، وكانت السهرة تضم عبدالوهاب وكامل الشناوي وأحمد بهاء الدين وعلي أمين ومصطفى محمود والدكتور ياسين عبدالغفار الذي كان يعالج عبدالحليم، وسجلت السهرة قبل حفلة فريد بيوم، لتذاع أثناء حفلة فريد نفسها، وطوال النهار كان صوت العرب يبث حملته الإعلانية التي تدعو المستمع إلى السهرة مع عبدالحليم في فراش مرضه ... جاءت الليلة وإذاعة البرنامج العام تنقل حفل فريد، وصوت العرب تذيع سهرة عبدالحليم، وكأنها على الهواء وعرف فريد بالخبر، فدعا عبدالوهاب وكامل الشناوي إلى حفلته ولبيا الدعوة، وبينما فريد يغني قطع وصلته الغنائية، وأعلن وجود صديقيه عبدالوهاب وكامل الشناوي في حفلته، وكان يرمي من وراء ذلك إلى تكذيب إذاعة صوت العرب. وهكذا كان الصراع الخفي بين فريد وعبدالحليم، غير أن هذا لا ينفي إعجاب عبدالحليم بألحان فريد، ففي مرات كثيرة كان يمسك عبدالحليم العود ويغني بعض أغنيات فريد، لأنه كان مقتنعا بأن فريد ملحن عبقري.

ويحكى وجدي الحكيم حكاية تتعلق بآخر حفلة أحياها فريد، التي وضعت الصراع بينهما على السطح، والتي حكاها وجدي بقوله: قبل الحفلة بأيام كان فرح ابنة السيد عبداللطيف البغدادي عضو مجلس قيادة الثورة، وكان عبدالحليم هو الذي سيحيي الفرح، وكان الرئيس جمال عبدالناصر موجودا في تلك الليلة، فمن طبيعته أن يحضر مثل هذه المناسبات لزملائه، وقبل أن يغني عبدالحليم استدعي لمقابلة الرئيس جمال عبدالناصر، وأسرع عبدالحليم سعيدا، لكنه صدم، فقد سأله الرئيس عبدالناصر «مزعل فريد ليه ياعبدالحليم»، وفوجئ عبدالحليم بالسؤال، ولم يكن أمامه إلا أن يرد فقال: ياريس... فريد .. وقبل أن يكمل كلامه قاطعه الرئيس عبدالناصر وأخبره: بأنه أمر أن يذيع التلفزيون، والبرنامج العام، حفلة الأستاذ فريد، وسوف يسجل التلفزيون حفلة عبدالحليم، ويذيعها صوت العرب على الهواء، ثم تبث حفلته في التلفزيون في اليوم التالي، وطبعا لم ينطق عبدالحليم الذي أحس بأن الموقف الرسمي ينتصر لفريد الأطرش، خصوصا أنه في صباح يوم الحفلة أهدى الرئيس جمال عبدالناصر قلادة النيل لفريد، ويضيف وجدي: أظن أن هذه الحكاية أتعبت عبدالحليم صحيا، ورفعت من حرارة الصراع الذي كان فنيا فقط، وعلى رغم أن كثيرين تدخلوا بينهما لإعادة علاقتهما الشخصية كما كانت عليه، إلا أنها ظلت غير طيبة حتى رحيل الاثنين.

وفريد كملحن، كان مدرسة في صياغة الجمل اللحنية البسيطة، التي تصل إلى قلوب الناس بسرعة، على رغم أن أغلب ألحانه كانت تتميز بجملها اللحنية العديدة داخل الأغنية الواحدة، بمعنى أنه لم يعتمد على جملة لحنية واحدة، بل على أكثر من جملة داخل اللحن الواحد، إلا أنها كانت جملا بسيطة لا يجد المستمع صعوبة في حفظها، بل كان يحفظها بسرعة وبطريقة لا إرادية، لأنها كانت جملا لحنية محببة تدخل القلوب قبل الآذان، نشعر بالسهولة ونحن نغنيها، وهي في الحقيقة ليست سهلة، بل مركبة من أكثر من جملة، وأكثر من تركيبة إيقاعية، لذلك كان فريد أحد أعظم الملحنين في عصره، والدرس الذي يخرج به أي ملحن أو متابع لألحانه هو خصوصيته وطعمه الخاص جدا في ألحانه، التي يمكن تمييزها من بين ألف لحن، وحرصه على أن يظل بهذه الخصوصية حتى في الألحان التي أدخل عليها الإيقاعات الجديدة مثل «التانجو» والتي كانت علامات مضيئة في اتجاه المعاصرة والتحديث، وهو في ألحانه، وأغانيه يصل إلى حد «السلطنة» وهذا ما كان يميزه دائما، حتى في أغنياته الخفيفة مثل «يا جميل يا جميل ونورا نورا» نجده لا بد أن يذهب إلى جو السلطنة والارتفاع بالمستمع إلى أقصى حالات الطرب والإدهاش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأكثر ما يميز شخصية فريد الفنية، هو صدقه العظيم في كل جملة يلحنها وكل كلمة يؤديها، حيث نشعر في غنائه بأنه صادق جدا ويغني من أعماق أعماقه، وبشجن نادر، ولهذا كانت الملايين تتفاعل معه وتحب أغانيه وألحانه.

وأكثر ما يدهش في ألحان فريد، أنه صنع ألحانا ناجحة، من مقام ثقيل على الناس، مثل «بياتي الدوكا» الذي هو مقام يصعب توصيله إلى الناس، ومع ذلك كان فريد يحب هذا المقام، ويجيد توصيله إلى الناس بسهولة ويسر.

وفريد كمطرب، كان يجيد التعامل مع صوته في منطقة خاصة جدا به، وكان لهذا لون لم يستطع أحد أن يقلده فيه، بل إن أحدا من الملحنين لم يفكر في تقليده في هذا اللون، لأن الكل يعرف أن هذا اللون خاص بفريد فقط.

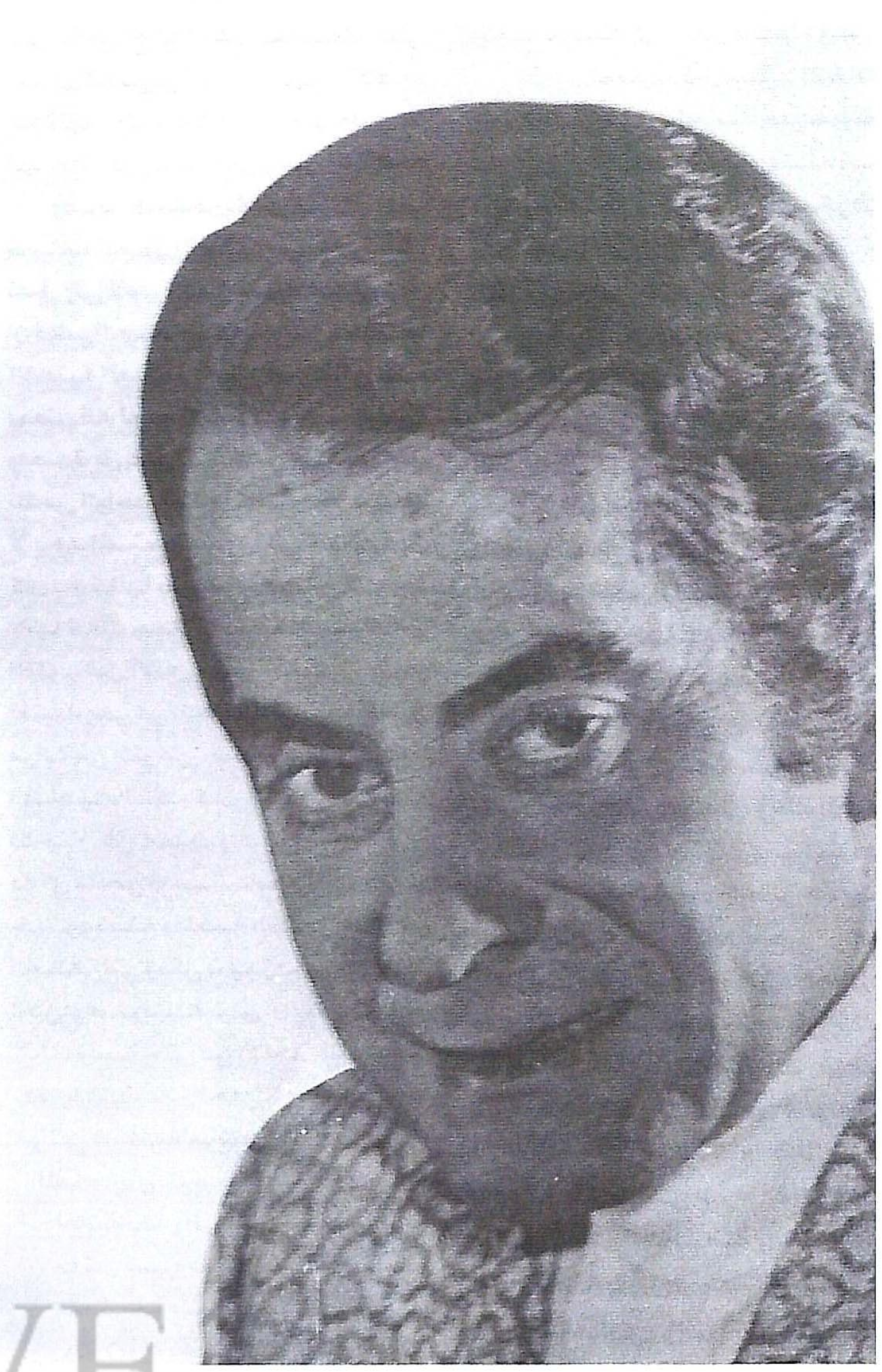
وكان في أدائه شديد البساطة، لا يشعر المستمع بأي مجهود أثناء الغناء، بل إنه يجعل المستمع في حالة تامة من الطرب والمتعة والانسجام، ويكفي أنه وصل إلى قمة الشهرة والمجد بموهبته المتفردة، من دون الاعتماد على ألحان الغير، كما حصل بالنسبة إلى غيره من كبار مطربي ومطربات جيله.

حقق فريد نجاحا ساحقا أرعب محمد عبدالوهاب لأنه كان وحده المطرب والملحن، الذي يقف في القمة، بينما البقية كانوا إما ملحنين مثل محمد القصبجي وزكريا أحمد حتى رياض السنباطي، وإما مطربين ومطربات مثل أم كلثوم وعبدالحليم حافظ. أما أوبريتات واستعراضات فريد الأطرش التي قدمها في أفلامه، فهي مدرسة في حد ذاتها، لأنها تبدو غنية بالتركيبات اللحنية والإيقاعية، والحس الدرامي والحواري، وتأليف اللزمات الموسيقية والتحويلات، التي ينتقل بها من شخصية إلى أخرى، ومن حالة إلى حالة، ومن تعبير إلى تعبير، وكأنه يمتلك أدوات إخراجية، بالإضافة إلى أدواته اللحنية، وكان أجمل ما في هذه الأوبريتات والاستعراضات، أنها كانت مبعثا للبهجة والمتعة، إلى جانب كونها ذات إيقاعات فنية غنية، ولا بد من الإشارة إلى أن معظمها يحرك فينا روح القومية العربية، سواء بموضوعاتها، أو بجملها اللحنية التي تنتمي إلى روح الفولكلور الشامي والعراقي والمصري وغيرها.

إن عبقرية فريد وعظمته تكمن في أنه كان أستاذا في صياغة جمل لحنية غاية في الشعبية، وغاية في العذوبة، وهذه مسألة صعبة جدا، قلما وصل إليها ملحن معاصر، ولقد اعتبر جورج إبراهيم الخوري أن أغانيه من أجمل أغاني الشرق. كذلك فإنه قدم القصيدة بشكل خاص جدا، وبصفة عامة كان ملحنا جماهيريا، وهو كمطرب، يبدو أسطوريا في جماهيريته، وجمهوره متعصب له ولا يحب سواه، وهذه ظاهرة فريدة لا نعرف سرها إلى الآن، فجمهور فريد يتعصب له تعصبا لا يبقي أي مبدع أو عبقري أمامه، هو عندهم وحيد عصره وفريد زمانه.

ولا ننسى أنه صاحب موال لم ينافسه فيه أحد، ولا يوجد هناك من يستطيع أن يغني الموال مثلما غناه، حيث انفرد بلون خاص، واعتلى عرش الأغنية ذات الموال بلا منافس، وكان يميزه في ذلك رخامة صوته وقوته وقدرته على أداء أي نوع من الغناء، سواء الصوت المنخفض المسموع بقوة ورنين، أو بطريقة «الجواب» الصوت العالي جدا والطويل مثل أغنيتي «بنادي عليك وحكاية غرامي»، فصوته تميز بالمساحات الواسعة، والنغمات

”
كان يحصل على أكبر أجر من حق الأداء العلني عن أعماله المذاعة عالميا بشهادة المركز الدولي لحقوق المؤلفين في باريس، ومعنى هذا أنه كان أكثر المطربين مكانة في الوطن العربي
“



المتعددة، إلى جانب القدرة على إتقان الأداء وسلامته، وقد أعانه صوته الصحيح على تحقيق الاستمرارية الفنية .. وعلى رغم مرض السنوات الأخيرة من العمر، كان صوته سليما، نقيا، قويا، ناهيك عن شحنة الإحساس وصدق الأداء، وإلى جانب اختياره كلمات الأغاني الخفيفة، اختار القصيدة الرصينة مثل «عش أنت، ويوم بلا غد وأضنيتني بالهجر» التي مكنته من التعبير الموسيقي الرصين، وفيها عرف كيف يبني تفكيرا موسيقيا مركبا، يساير به البناء الموسيقي العصري.

وهو لم ينس يوما شرقيته وطابعه وبيئته، ومنها كان يستقي ألحانه التي قدم معظمها في قوالب استعراضية راقصة، ولقد اهتم في غنائه بالألوان التي تلقى تجاوب المستمعين مثل الموال والإيقاع الراقص، وهي إيقاعات شرقية تميل إلى اللحن الشرقي، وتركن إلى بساطة التعبير، وتلك مواصفات نحو (٥٠٠) لحن من أشهر ما عرف تاريخ الغناء العربي الحديث.

وكان من مميزاته إصراره على أن يكون العود بأوتاره ونغماته الشرقية هو المتصدر في واجهة المقدمة الموسيقية، في براعة عزف وحسن تقديم للطرب الشرقي الأصيل، الذي يخرج الآهات من القلوب والحناجر، وفريد على رغم إتقانه لبعض اللغات الأجنبية، وسماعه الكثير من الأنغام للموسيقى الغربية، لم يفرط لحظة في إحساسه الشرقي، وهذا قمة الصدق والإبداع والجمال.

ولم يتوقف فريد عند حدود «الطقطوقة» و«الموال» والأغنية الخفيفة، بل غنى ولحن كل الأشكال والألوان وبرع فيها، ومن منا لا يعرف «الديتو» بينه وبين شادية، لقد تعددت مواهبه بين الغناء والتلحين والتأليف الموسيقى والعزف والتمثيل، هو فنان أحب الفن ووهبه عصارة القلب والروح، فمنحه الفن حب الناس وخلود أعماله، إنه فنان شامل امتلك موهبة فذة في كل ميدان فني خاضه، فهو من أمهر عازفي العود، ومن أكبر الملحنين المدافعين عن الموسيقى الشرقية، وأكثرهم سرعة في التلحين على الإطلاق. هذا إلى جانب غزارة إنتاجه وقوة هذا الإنتاج في الوقت ذاته، وهو من أكثر المطربين حساسية، وقدرة على التعبير والغناء بشجن نادر وخاص.

ومما يجدر ذكره أن فريد الأطرش هو المطرب العربي الوحيد، الذي استطاع أن يحقق مثل هذا النجاح في جميع المجالات الفنية التي خاضها، حيث استطاع تحقيق النجاح السينمائي بتقديم عدد من الأفلام الكبيرة ذات الإنتاج الضخم، والتي شاركه البطولة فيها عدد من أهم نجمات السينما حينئذ، من بينهن: فاتن حمامة ومديحة يسري وسامية جمال ومريم فخر الدين وماجدة وهند رستم وزبيدة ثروت ولبنى عبد العزيز وسميرة أحمد وأخيرا ميرفت أمين، إلى جانب مشاركته البطولة أمام نجمات الغناء في مصر ولبنان مثل: شقيقته أسمهان وصباح وشادية ونور الهدى وغيرهن.

إن أفلام فريد الأطرش وأغانيه، تبث الآن بشكل متواصل عبر المحطات الفضائية، وهي تسجل على أسطوانات الـ «CD» وتباع في كل مكان من الوطن العربي والعالم، وتؤكد أرقام مبيعاتها، أنه لا يزال يعيش في قلوب الملايين، كما أن عناوين مواقعه العديدة على شبكة الإنترنت أصبحت معروفة لدى عشاقه، وهي تلبي طلباتهم من الأفلام والأغاني والاستعراضات وغير ذلك، وهذا دليل على أن جمهور هذا الفنان متعطش إلى أعماله، ويريد مشاهدتها وسماعها عبر أحدث الوسائل التقنية العصرية.

كان فريد الأطرش مسكونا بالهاجس القومي والوطني، وقد عاشت هذه الأمة أخطر فترات كفاحها وجهادها، وهو يغني لكل أحداثها، حيث ترك أكثر من ثلاثين أغنية تتغنى بأمجاد الأمة العربية، ويكفيه في هذا المجال أنه أول فنان دعا إلى الوحدة العربية بأوبريت «بساط الريح» عام ١٩٤٦، وقد تبرع بالغناء للمجهود الحربي، ونهض من فراش المرض الأخير عام ١٩٧٣، على رغم تحذير الأطباء، ولحن وغنى أنشودة «يوم الفداء» وصورها تلفزيونيا، ووزعها على إذاعات وتلفزيونات دول المواجهة، وقد ردد هذا النشيد كل جندي في العالم العربي، كما لحن وغنى للوحدة العربية بين مصر وسورية «وحدة شعبين، مبروك ع الأمة العربية»، إلى جانب أغانيه مثل «مرحب مرحب مرحبتين، ياحبيب الشعب، ويابلادي يابلادي، وحبيبنا يا ناصر، واليوم ده يوم الشجعان، وثورة مايو، ويا أرضنا يا أمنا، وحبيب حياتنا كلنا، وبسم الله على الشعب العربي، ويا مرحبا بك يا جمال، وابن العرب للعرب، وإحنا لها، واليوم عشنا وشفنا»، وغير ذلك من الأغاني التي تنادي بوحدة العرب وحب الوطن.

ولقد حرص في معظم أعماله السينمائية على الغناء للحلم العربي، وكان فنانا عربيا لا يعترف بالمفاهيم الإقليمية، ويرفض شعوبية التعصب، وفي هذا الصدد يقول فريد: «إن حب الوطن هو أرقى أنواع الحب، إن الغناء والتغني بحب الوطن، هو أعز وأثمن من كل غناء آخر».

وفريد الأطرش وزع الأفراح، على جماهير الشرق العربي بأغانيه الهازجة والراقصة، ومما قاله جورج إبراهيم الخوري في هذا السياق: معظمهم اعتبره مطرب العواطف والدموع، ولكن العقلاء اعتبروه مطرب الفرح والحزن، وسيد الأغنية الشعبية على الإطلاق، وأنا أعتبر «كاتب هذه السطور» أن أكبر ثغرة يقع فيها الذين يتحدثون عن فريد، تكمن في الحديث عن الحزن في أغانيه وإهمال الجانب الأهم وهو الفرح والإيقاع الراقص، ولا سيما أن معظم أغانيه وأفلامه، كانت استعراضية وراقصة، ولقد عاشت وتعلقت بها الجماهير العريضة لجماليات زاهية ومشرقة فيها.

وقد رد فريد على صحافي قال له إن غناءه بكاء: اسمح لي أن أقول بأن كلمة البكاء هذه رخيصة، يستخدمها أعدائي ضدي، كما تستخدمها الصحافة الصفراء، وهي ضد الناجحين، هناك مستمعون كثر عندهم إحساس أو شعور وأنا أغني لهم، إنني أصور الكلمات نغما وأؤديها تمثيلا، لكي يكتمل إطار اللحن، الذي أقدمه إلى أصحاب القلوب المرهفة، فهل بعد هذا في ذلك بكاء.. أبدا لا أعتقد، ويتابع فريد: كما أنني قدمت الأغاني الراقصة المفرحة مثل «الحياة حلوة، نورا نورا، جميل جمال، لكتب عقد أوراق الشجر، تأمر على الراس والعين» وغيرها كثيرا جدا من الأغاني الراقصة، وبهذا خلص فريد إلى النتيجة التي تؤكد أنه ليس مطرب النواح والحزن، كما يطلق عليه الأعداء والجهلة، وإنما هو مطرب الفرح والإيقاعات الراقصة قبل أي شيء آخر.

فعلى المستوى الشخصي، كان فريد مقبلا على الحياة ومحبا لها، ويحيط نفسه بعشرات الأصدقاء، وفي أي وقت من الليل والنهار، وإذا تركت له نفسك، فإنه كان يستطيع أن يملأ وقتك تماما لمدة أربع وعشرين ساعة في اليوم، وكان يفعل ذلك بغير افتعال وبغير ملل .. فالمؤكد أن فريد كان شعلة من الحياة والمرح والحيوية .. وبلغ القمة في خفة الدم وإضفاء أجواء المرح والفرح على أي جلسة يكون فيها. ومن أجل ذلك، كان مجلس فريد هو دائما مجلس الأنس والتفاؤل والسعادة والضحك والتسلية، ومن أجل ذلك جاءت أغانيه راقصة واستعراضية، فيها من الفرح أكثر مما فيها من الحزن.

ولم يصل فريد الأطرش، صاحب الشهرة الكبيرة في عالم الطرب والغناء والموسيقا، إلى القمة إلا لأنه صاحب موهبة رفيعة وكان له سحر خاص في وضع الأنغام الجميلة الخالدة، حيث كان يضع اللحن في فترة قصيرة جدا حيرت كبار الفنانين، ومن ضمنهم محمد عبدالوهاب الذي قال: «في الواقع كان فريد فنانا عظيما في عصره .. وإنسانا لا يبارى، وكان مطربا شعبيا وجماهيريا من الدرجة الأولى .. كان يجيد التعامل مع الجماهير .. ومع الحياة، التي كان يعيشها بالطول وبالعرض، كنت أتساءل: متى يجد فريد وقتا لكي يلحن، وأين الوقت الذي ينفرد فيه بنفسه طويلا .. لينتج هذا الإنتاج الغزير في وسط حياته الصاخبة، وسرعان ما جاءني الرد .. فريد الأطرش كان موهوبا وواثقا من نفسه ثقة كبيرة، فاللحن في يده لا يستغرق أكثر من دقائق معدودة، كان يضع الكلام الذي سيلحنه، ثم يلحنه .. ولا يغير فيه أبدا مهما كان ولا يضيع وقته في «الوسوسة».

وحين كنت أحاول أن أستوضحه.. لماذا لا تكون الجملة الموسيقية هكذا.. كان يدافع عن رأيه بحماس شديد، حماس يجعلني أحس بأن ما يلحنه، ينطبق عليه القول المأثور: ليس في الإمكان أبدع مما كان.

وفي هذا الصدد يقول شقيقه منير الأطرش (٧٧ عاما) في حوار أجريته معه ونشر في الذكرى الـ (٢٧) لرحيله: ذهبنا مرة مع فريد إلى مصر، وكان هناك مسؤول يمثل الرئيس اللبناني في زيارته إلى مصر، وكان من برنامج الحفل أن يغني محمد عبدالوهاب في سينما قصر النيل، قبل الحفل بيوم واحد طلب وزير الإرشاد في مصر من فريد، أن يلحن نشيدا للمناسبة، وأضاف الوزير بأن كلام النشيد موجود عند محمد عبدالوهاب منذ شهر، واليوم قال لنا: ما طلع معي شيء: عندها اتصل فريد ببيرم التونسي وطلب منه أن يكتب كلام أغنية للمناسبة، وأضاف فريد أيضا كلام ترحيب بالمسؤول اللبناني مثل: مرحب مرحب مرحبتين، وقال للحفناوي غدا أجمع أعضاء الفرقة الموسيقية، من أجل البروفات وتأدية الأغنية في الحفل، وهكذا لحن فريد الأغنية في جلسة واحدة، وغناها في المناسبة، وبعد الانتهاء منها دخل المسؤول اللبناني الكواليس، وشكر فريد ومنحه وساما، وجائزة شرف تقديرية باسم رئيس الجمهورية اللبنانية.

وروى لي شقيقه منير الحادثة الثانية بقوله: في إحدى المرات حضر روبير بن تيودور خياط صاحب كايروفون، ومعه كلام أغنيتين، واحدة لصباح والثانية لسميرة توفيق، وكان فريد يجلس مع سعيد فريحة وجورج إبراهيم الخوري ورياض جنبلاط زوج كاميليا ابنة أختي أسمهان.. وفي اليوم الثاني وجدنا فريد قد انتهى من تلحين الأغنيتين «ع الصورة امضيلي ع الصورة» و«بيع الجمل يا علي» مع العلم بأن هناك اختلافا في الأغنيتين، من حيث اللون والطبقة، فقلت لفريد، وكان معي الموزع حبيقة، متى

"كان شديد البساطة في أدائه بحيث يجعل المستمع في حالة طرب تامة، لأنه يجيد التعامل مع صوته في منطقة خاصة جدا به، لهذا لم يستطع أحد أن يقلده"

لحنت الأغنيتين؟ فقال: بعد أن تركتموني يوم أمس جلست ولحنتهما. وأضاف منير شقيق فريد: هل تعلم أن أغنية «عدت يا يوم مولدي» بقيت عند محمد عبدالوهاب خمس سنوات، فأخذها منه كامل الشناوي وأعطاها لفريد.

ومع العود كان لفريد سحر آخر، حار الكثيرون في تفسيره، فعندما كان يبدأ العزف على المسرح كان صوت الجماهير ينفجر والهتاف يتعالى، وهو لا يبالي إلا بجمهوره وبفنه وبعوده الذي يضمه إلى صدره ويأخذ في العزف.. عزف وأي عزف.. حتى قيل فيه، إنه أبرع عازف عود بعد النبي داوود. ولم يكن سهلا وصول فريد الأطرش إلى القمة الفنية، بل كان طريقا صعبا وشائكا وطويلا، ولكنه اجتاز هذا الطريق، ووصل حيث أصبح في القمة، وكان دائما معرضا لحرب مستمرة من منافسيه وحاسديه، ولم تهدأ هذه الحرب ضده يوما، ولدت عنده عقدة الشعور بالاضطهاد.. أجل لقد عاش فريد طوال حياته يشكو من عقدة الشعور بالاضطهاد، اعتقادا منه أنه كانت هناك قوى خفية، أو ظاهرة تضع العقبات دائما في طريقه، لقد كان الطريق أمامه صعبا وشائكا، لا سيما أنه ظهر في موقع غير موقعه، كفنان قادم من بلدة القريا بالسويداء في سورية، ليس كضيف زائر، وإنما كفنان مقيم. وما حدث له في بداية مشواره الفني، حدث أيضا لشقيقته أسمهان، التي استهدفتها هي الأخرى حرب ضارية شعواء، أثرت على حالتها النفسية كثيرا، وجعلتها تترك العالم الفني أكثر من مرة.

وكان عزاء فريد عن الظلم في حياته من قبل بعض الصحافيين، هو حب الناس له، حيث تحول جمهوره إلى مدافعين يقاتلون عنه، فإذا هاجمه أحد الصحافيين لا يدافع فريد عن نفسه، إنما يتولى جمهوره الدفاع عنه، ويذكر أن أحد الصحافيين تعرض له ذات مرة، فتلقت المجلة التي يعمل فيها ذلك الصحافي، أكثر من خمسة آلاف رسالة تتضمن تلك الرسائل تهديدا بالقتل.

وكان ظهوره على المسرح يدعو إلى الذهول والدهشة والإعجاب حيث تستبقه الفرقة الموسيقية إلى المسرح، يتبعها كرسي صغير ينتصب أمام الفرقة، فيعلو التصفيق، لأنه الكرسي الذي سيتكئ عليه عود فريد، وعندما يطل العود ينفجر بركان التصفيق والهتاف، أما عندما يظهر فريد.. يتصاعد الهتاف بما يشبه الرعد، والورود تتطاير والمجوهرات تترامى على أرض المسرح.

ولقد كان الانتصار الأكبر لجمهور فريد الأطرش في حياته الفنية الغنية، ولشدة تعصب جمهوره له، نشرت إحدى المجلات ذات مرة مقالا عنه تحت عنوان «فريد يستريح في القاهرة وأنصاره يحاربون عنه في بيروت»، ويمكن الإشارة إلى أنه المطرب العربي الوحيد، الذي أنشئت من أجله جمعيات الوفاء، ففي الإسكندرية في جمهورية مصر العربية، هناك «جمعية محبي فريد الأطرش» التي أنشئت منذ العام ١٩٦٠، ولا تزال قائمة، وتعمل باستمرار على إحياء ذكرى وتراث فريد بمناسبة وغير مناسبة، وفي بيروت هناك جمعية فريد الأطرش «بلا حدود».

يقول صديق عمره الصحافي اللبناني الكبير محمد بديع سربية:

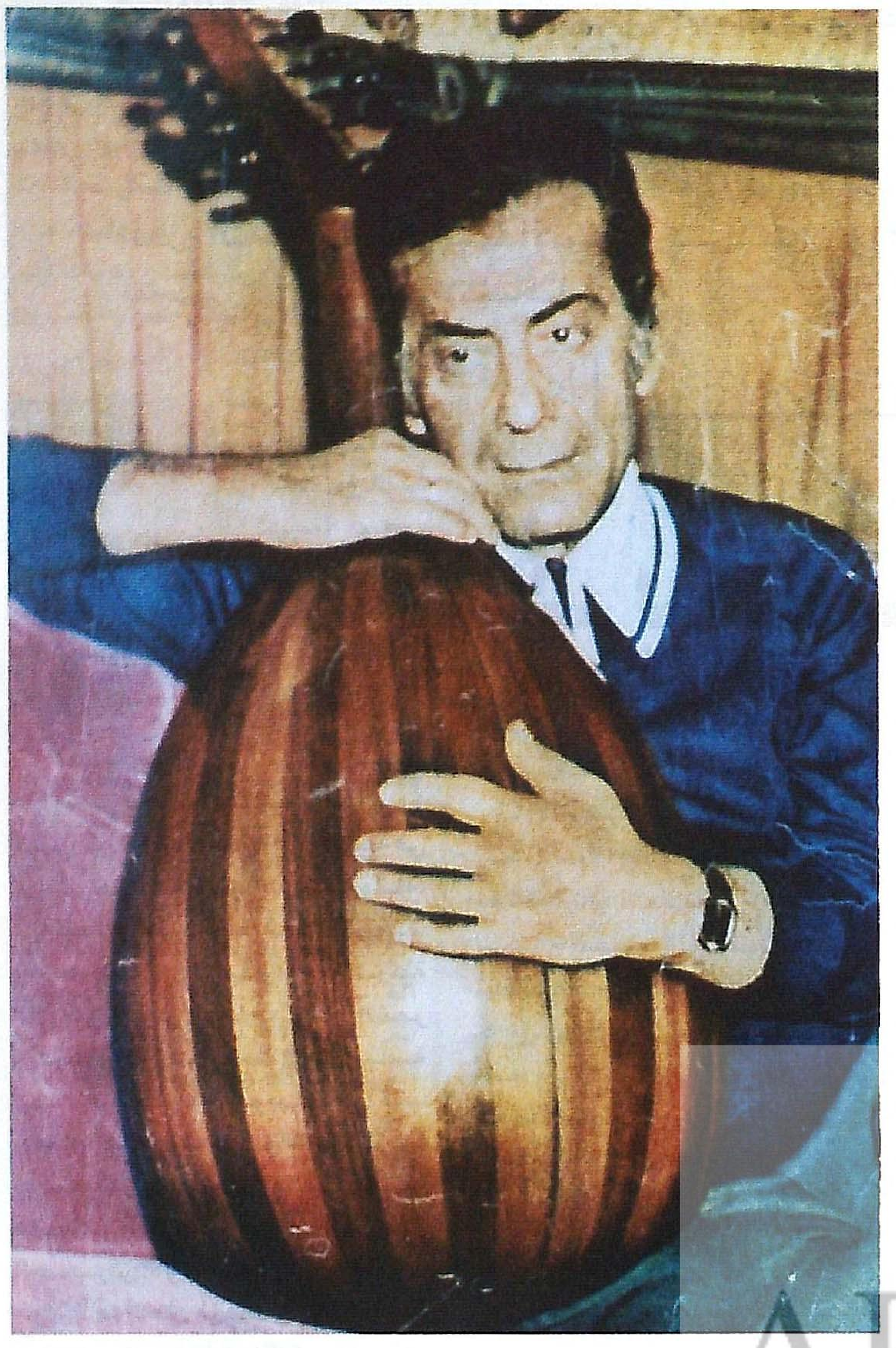
«فريد الأطرش يتلقى في كل عام نصيبه من جمعية المؤلفين والملحنين في باريس، عن حق الأداء العلني لأغانيه وألحانه، وعادة يكون هذا النصيب مبلغا لا يصل إليه نصيب أي فنان عربي، ويعود هذا إلى كونه الفنان العربي الوحيد الذي نال الشهرة في أوروبا، بعد أن قام فرانك بورسيل، بتوزيع بعض أغانيه بعد ترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وكان في نية بروسيل، أن ينشئ شركة مهمتها طبع الأسطوانات التي تتحول من عربية إلى أجنبية، لكن هذا المشروع لم يتمكن بورسيل من تنفيذه، لأن أغاني جميع الملحنين العرب، كانت فيها اقتباسات وسرقات، من أصل أجنبي، باستثناء أغاني فريد الأطرش، فهي شرقية صميمة لا شبهة فيها لأي نغمة أجنبية، وهذا الكلام صرح به بورسيل نفسه، ولهذا رفض توزيع أغان أخرى غير أغاني فريد الأطرش».

ويذكر أن محمد عبدالوهاب تأثر بالمطلع الموسيقي لأغنية «أنا واللي بحبه» الذي بناه فريد على إيقاع التانجو، وقال أمام جورج إبراهيم الخوري عبارته الخالدة: «لو أعطاني فريد الأطرش مقدمته الموسيقية لأغنية «أنا واللي بحبه» لأعطيته خمس سنوات من عمري»، قيمة هذه الشهادة تكمن في أن محمد عبدالوهاب، كما هو معروف، كان حريصا على كل ثانية من ثواني عمره، فكيف يضحي بخمس سنوات من هذا العمر من أجل مطلع لحن؟!

يقول محمد عبدالوهاب: «لقد أجهد فريد نفسه في حياته الخاصة كثيرا جدا، وإنني أتصور لو أنه رصد ربع ما أنفقه فيها للفن، لأدى ذلك إلى إثراء الفن الغنائي والموسيقي عندنا، أضعاف أضعاف ما قدمه فعلا»، وعلى حد قول الباحث الموسيقي د. سعد الله أغا القلعة: «فإن كل الملحنين الذين عاصرهم فريد أخذوا من ألحانه».

أما أم كلثوم فقد كانت معجبة جدا بألحانه وأغانيه وتعتبره «صوت الشجن»، ولكنها تمنعت عن إنشاد لحن من ألحانه، مما حز في نفسه كثيرا، والشيء نفسه ينطبق على عبدالحليم حافظ رغم أنهما كانا يعتبراه واحدا من أكبر الفنانين وأساتذة الموسيقا في هذا العصر، وأحد القلائل الذين ضحوا بحياتهم في سبيل المحافظة على روح وأصالة الموسيقا الشرقية، وهذا ما قاله عنه عبدالحليم حافظ نفسه، وهو الصوت والنغم الذي لا يمكن أن ينسى، وهو القادر على نقل صورتنا الإبداعية إلى العالم، لا سيما أن ٩٥٪ مما نسمعه اليوم، لا يدخل ضمن نطاق الغناء والطرب، إنما هو ما يمكن أن نطلق عليه أداء يغلب عليه الاستعراض الراقص الفارغ من أي محتوى إبداعي.

وهذا ما يؤكد، أننا نمر بمرحلة تقهقر وتدهور تاريخي للفن، لأن ما يحدث من طمس لإبداع العمالقة، أصبح الآن مفضوحا وعلنيا، تحت غطاء رصد الوجوه الغنائية الجديدة، التي هي بمنزلة أجواء انحطاطية مبتذلة وهابطة، تهدف إلى تفكيك العادات والمعتقدات الفنية وتذويبها في الحياة العصرية، عبر هذا الكم الهائل، من ألبومات الأداء الراقص وكليبات الإبهار المرئي، بفضل التقنيات الحديثة والفلترة الصوتية، والاعتماد على الأجساد المتناسقة والوجوه الجميلة، والحركات الهستيرية، التي أبعدت الغناء عن مسماه، وهذا مظهر من مظاهر «العولمة» التي اعتمدت الجاز الصاخب، كوسيلة تعبيرية شعبية، ملوثة بشكل كامل بالأحداث والتوجهات السياسية العالمية.



فريد الإنسان كان صاحب قلب كبير، هكذا تقول مواقفه، فقد تبرع بالغناء للمجهود الحربي، والجمعيات الخيرية، وبناء المساجد، ورعاية طلبة الجامعات، ففي العام ١٩٥٥، حين حدثت سيول قنا في صعيد مصر، وشردت الآلاف، أعلن فريد، وكان على فراش المرض، تبرعه بإيراد العرض الأول لفيلم «عهد الهوى» لصالح المنكوبين، فما كان من الزعيم الراحل جمال عبدالناصر ورفاقه الضباط الأحرار، إلا أن توجهوا إلى منزله في الزمالك للاطمئنان عليه، وشكره على موقفه الإنساني.

وفي العام ١٩٧٣، وعلى رغم تحذير الأطباء له، نهض فريد من فراش المرض ولحن وغنى أنشودة «يوم الفداء» ومن أبياتها:

قد تآخينا هلالا وصليبا
وتلاقينا بعيدا وقريبا

فالفنان الأمير، الذي انطلق من جبل العرب، عاش ليسعد الناس، ولو على حساب صحته، فما زادته الآلام إلا إشراقا وتألقا، وما ازدادت الجماهير إلا حبا وتعلقا به إلى الأبد.

وكان أينما ذهب، ومن اللحظة التي يستيقظ فيها من النوم، يحيط نفسه بمجموعة من الأصدقاء يتحركون معه، ولهذا كان موكبه لا يقل عن عدة سيارات تقله مع أصدقائه، فهو رجل اجتماعي من الدرجة الأولى، يحول أي سهرة يكون فيها إلى مهرجان للضحك والمرح والألفة، وكان بيته مفتوحا للجميع، يقيم الحفلات الساهرة والولائم التي ينفق فيها بلا حدود، يدعو إليها الملوك والأمراء والمشاهير والفنانين الذين يفدون إلى مصر، فمرة دعا آغا خان والماركيز دي كويفاس وفرقته التي تتكون من مائة راقص وراقصة باليه، فكان يعيد بذلك ليالي ألف ليلة وليلة.

ولقد أهدى جمعية المؤلفين والملحنين البيانو الخاص الذي كان يعزف عليه، وكان ينفق من جيبه الخاص على أعضاء الجمعية من المحتاجين، كما كان يساهم في ميزانيات عدة نواد لجأت إليه، ولم يكن يستطيع أن يتناول الطعام بمفرده، لذلك كانت مائدته لا تخلو من عدد من الأشخاص، فالمعروف عنه أنه كان ينفق دائما بسخاء وكرم من دون حساب، وقد أنفق ثروة طائلة كسبها بعمله وعرق جبينه على أصدقائه والمحتاجين، حتى أنه في وصيته الشفهية قال لمحاميه: «ثروتي يجب أن توزع على أشقائي وخدمي وأصدقائي الأوفياء».

وكان جورج إبراهيم الخوري قد نشر مقالا عن فريد الأطرش تحت عنوان: «الموسيقار الذي عاش سعيدا، وهو ينثر أمواله في الفضاء»، أشار فيه إلى أن فريد عاش لكي ينثر ثروته في الفضاء، كما ينثر أغانيه، التي اجتازت السحب، وارتقت إلى السماء، وتلألأت بين النجوم.

ولست أنا، وليس القراء، في حاجة إلى المزيد من الكلام عن فريد الأطرش، الذي جعلت الأيام من مجرد اسمه، حكاية مثل حكاية غرامه طويلة.. طويلة، وأسطورة لا تتكرر من أساطير الزمان، ففريد وصل إلى المرتبة العليا في الفن (مرتبة الفنان الكامل)، وهو يعيش معنا على امتداد الليل والنهار، وسيعيش من بعدنا مع الأجيال القادمة، لأن عباقرة الفن في هذه الدنيا لا يموتون ◆

"اعتلى عرش الأغنية ذات الموال ولم يستطع مطرب آخر أن يغنيه كما غناه، وكان يميزه في ذلك رخامة صوته وقوته وقدرته على أداء أي نوع من الغناء"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افتتن الموسيقار الروسي رمسكي كورساكوف بالأفكار الرائعة لحكايات ألف ليلة وليلة، الحكايات التي عرفت في الغرب بالليالي العربية، مما ساعده على كتابة متتابعة سمفونية تحمل اسم «شهر زاد» تُصور بعضا من هذه الحكاية التي تُرجمت إلى كل لغات العالم، وحلم بها الأطفال الذين حملتهم حكاياتها إلى عالم الخيال والسحر. تماما كما حملها المسافرون والشعراء المتجولون والقصاصون إلى كل أسواق العالم المعروف، حملها كل هؤلاء لتقدم صورة جميلة عن الشرق، وخاصة عن العالم العربي وجيرانه مثل بلاد فارس والهند. وعندما وصلت تلك الحكايات الساحرة إلى أوروبا في مطلع القرن الثامن عشر، وترجمها الأديب الفرنسي أنطوان جالانت تحت اسم «ألف ليلة وليلة» في عام ١٧٠٤م، حيّرت بأفكارها وخيالها شباب أوروبا، وجعلتهم يتجهون إلى هذه البلاد لاكتشافها.

استلهمها من ألف ليلة وليلة

كورساكوف يجسّد سحر الشرق في "شهرزاد"

د. صالح حمدان - الكويت

رمسكي كورساكوف

لعب سحر الشرق الذي بدأ بتركيا مارا بمصر ثم الهند منتهيا بالصين، دورا كبيرا في الحياة الفنية الموسيقية في أوروبا، ولعبت حكايات «ألف ليلة وليلة» دورا كبيرا في تغيير نمط الحياة الأوروبية، وخاصة ما عُرف بتركيا أو الموضة التركية التي أثرت في فن العمارة والرسم والشعر والدراما والأوبرا، وامتدت إلى السياسة أيضا، حيث تأثر فولتير بها عندما كتب روايته «الفيلسوف زادج»، وكذلك تأثر بها صموئيل جونسون وكتب روايته «راسيلاس»، وكذلك تأثرت بها موسيقى الجيوش الأوروبية عندما عزفت موسيقاها ألحان ما يسمى بالتركية وما عُرف بعد ذلك بـ«المارش التركي»، الذي أثر في عالم التأليف الموسيقي، ونرى ذلك عند الموسيقيين هايدن وموزارت وبيتهوفن، ولعل من أشهر الأوبرات التي قدمت الألحان التركية أوبرا «الهروب من السراي» لموزارت عام ١٧٨٢م، كما كتب بيتهوفن موسيقاه «أطلال أثينا»، وضمنها المارش التركي عام ١٨١١م، وبعد ذلك عمت الآلات الموسيقية ذات الأصول الشرقية مثل الفلوت والسبمال والتمبورين (الدف) والمثلث وآلات الإيقاع.

اشتهرت حكايات «ألف ليلة وليلة» إذن بعد ترجمتها إلى عدة لغات أوروبية، وانتبه إليها كثير من الموسيقيين، ولعل من أشهرهم الموسيقار الروسي رمسكي كورساكوف الذي تأثر بالحكايات، وأعاد صياغتها موسيقيا بتأليفه سمفونية «شهرزاد»، ذات الألوان الأوركسترالية المتعددة، التي جعلت الآلات الموسيقية تمثل شخصيات الحكاية، فكل شخصية لها آلاتها الخاصة بها، فعندما نسمعها نحس بوجودها في الحكاية التي كتبها كورساكوف بأسلوب رائع لن يجاريه فيه أي من مؤلفي الموسيقى.

وقبل الدخول في بعض التفاصيل الموسيقية لسمفونيته، نلقي بعض الضوء على هذا الموسيقار المبدع.

يعتبر نيكولاس رمسكي كورساكوف، (١٨٤٤ - ١٩٠٨) المسؤول الأول عن المدرسة الوطنية للموسيقى في روسيا، وهو أحد مجموعة الخمسة الكبار التي تضم الموسيقار ميلي بالاكريف (١٨٣٧ - ١٩١٠)، مؤسس فكرة المدرسة الروسية للموسيقى التي تنهل من الألحان الشعبية، كما تضم أيضا الموسيقار موسورسكي الذي يمتاز بعبقرية موسيقية في الموسيقى الشعبية والسمفونية، لكن كورساكوف هو أكثر الخمسة إيمانا باستخدام الموسيقية الوطنية، وأصبح صاحب نظريات أثر بها على الموسيقيين الخمسة، وهذا بالطبع واضح في موسيقاه وفي الموسيقى التي أكملها لمؤلفين آخرين، كالأوبرات وأعمال موسيقية لبقية الخمسة، لقد حاولت هذه المجموعة الاستعانة بالألحان الشعبية الروسية والبعد عن التأثير الألماني والفرنسي الذي سيطر على الموسيقى في روسيا لمدة طويلة، فقد عادوا إلى الأصول، وكتبوا ألحانا ذات نكهة روسية بحتة، واستخدموا المواضيع ذات الطابع الروسي في الأوبرا، وكذلك أصبح معظم الألحان ذا طابع شعبي، كما استخدموا موسيقى الكنيسة الروسية في معظم مواضيع الموسيقى الأوبرالية، وأصبحت الموسيقى في عهدهم روسية الأصل، الأمر الذي أعطاها شخصية خاصة بها. كورساكوف ابن أسرة أرستقراطية، تعلم العزف على البيانو في طفولته وفي شبابه، التحق بالأكاديمية البحرية متبعا الورث العائلي البحري.

كتب كورساكوف في مذكراته: أنه عندما بلغ العامين حفظ كل الألحان والأغاني التي كانت أمه تغنيها، وعندما بلغ الثالثة أو الرابعة عزف على آلة الإيقاع بصورة موسيقية جيدة ومن دون أخطاء، يقول: عندما كان أبي يعزف على البيانو كان يتعمد تغيير الألحان، وكنت أخبره بنوعية هذا التغيير منذ الوهلة الأولى، وأصبحت أغني هذه الألحان بصورة واضحة وجيدة معه، وفي كثير من الأحيان أعزف هذه الألحان على البيانو لمصاحبة أبي والعزف معه، وعندما بلغت السادسة بدأت دروس البيانو من معلمين مختلفين، وفي التاسعة بدأت التأليف الموسيقي.

احتضن الموسيقار ميلي بالاكريف الموسيقي الشاب كورساكوف، وعلمه كيفية الاستعانة بالموسيقى الشعبية وتوليفها موسيقيا لتصل إلى مستوى الموسيقى السمفونية، كما عرفه بالموسيقى العالمية عند بيتهوفن وبرليوز، التي انكب على دراستها والاستفادة من هذه الألحان العظيمة، وعلمه أيضا كيفية الكتابة الموسيقية خاصة الأعمال السمفونية.

أنهى كورساكوف دراسته في الأكاديمية البحرية عام ١٨٦٢، ثم قام بجولة بحرية استغرقت سنتين ونصف السنة حيث تجول في بحار العالم، وبعد هذه الجولة الطويلة عاد إلى مدينته سان بيتر سبورج، وانضم مرة أخرى إلى مجموعة الموسيقار بالاكريف، وعاد مرة أخرى إلى دروس البيانو، كما أنه أتم سمفونيته الأولى التي استطاع تقديمها في ١٨٦٥/١٢/٣١، والتي اعتبرت بعد ذلك أول سمفونية ذات طابع روسي.

استمر رمسكي كورساكوف في التأليف الموسيقي وكتب كثيرا من الأعمال، لعل من أهمها «افتتاحية على لحن روسي»، «فانتازيا على لحن صربي»، «قصيد سمفوني» (سادكو)، ثم «سمفونية عنتر». عرف كورساكوف النجاح الكبير لموسيقاه، مما أدى إلى ترشيحه إلى درجة الأستاذية في التأليف والتوزيع الموسيقي في كونسرفتوار سان بيتر سبورج عام ١٨٧١م، وقد تردد كثيرا في البداية ثم وافق في النهاية على هذا الطلب.

في عام ١٨٩٣م أنهى كتابة أوبرا «سيدة بيسكوف» التي لاقت نجاحا كبيرا، واعتبرت من الأوبرات الروسية المهمة، وهي التي سهلت زواجه من عازفة البيانو نادية بورجولد التي لعبت دورا كبيرا في مساعدته موسيقيا.

بين عامي ١٨٧٥ - ١٨٧٧م، كتب كورساكوف مجموعة من الأغاني ذات الأسلوب الشعبي، حيث لحن مائة أغنية روسية شعبية، وفي الفترة من ١٨٧٨ إلى ١٨٨١ كتب أوبراتين: الأولى «ليلة مايو» على نص لجوجول، والثانية أوبرا «سيدة الثلج»، وكلاهما على النمط الروسي في الأحداث الروائية، كما تفرغ لإعادة كتابة أوبرا بورودين «الأمير إيجور»، وأكمل ووزع أوبرا موسورجسكي (أوبرا بوريس جودونوف)، كما تخرج على يديه الموسيقيون الجدد، الذين حملوا لواء القومية الموسيقية، لعل من أشهرهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"حينما بلغ العامين حفظ رمسكي كورساكوف ابن الأسرة الأرستقراطية كل الألحان والأغاني التي كانت أمه تغنيها له، وعندما أصبح في الثالثة أو الرابعة عزف على آلة الإيقاع بصورة ممتازة ودون أخطاء"

ليادوف، أرانسكي أبولينوف إيفانوف، جلاونوف.

إن سنوات رمسكي كورساكوف الأخيرة أصبحت أكثر نضجا، وكتب أجمل أعماله منذ عام ١٨٨٧م، خاصة «النزوات الإسبانية» فقد أتمها في العام نفسه، وفي العام ١٨٨٨م كتب الافتتاحية المشهورة «العيد الروسي»، كما كتب أجمل أعماله وأتمها، وهي المتابعة السمفونية «شهرزاد» ١٨٨٨م، وفي عام ١٨٩٠ أتم أوبراه «ملادا»، كما كتب في العام ١٨٩٤ أوبراه المأخوذة عن الكاتب جوجول حكاية سحرية عن «ليلة الكريسماس»، ثم أوبرا «سادكو» ١٨٩٦، وأوبرا «موزارت وساليري» ١٨٩٧م وأوبرا «زوجة القيصر» ١٨٩٨، ثم أوبرا «القيصر السلطان»، وأخيرا كتب أشهر أوبراه «الديك الذهبي» ١٩٠٧، وفي أبريل من عام ١٩٠٨ تعرض لأزمة قلبية لم تمكنه من حضور زفاف ابنته المقرر يوم ١٧ يونيو، حيث رحل عن الدنيا في الثامن من الشهر نفسه.

نعود الآن إلى سمفونية «شهرزاد» التي كتبها كحلم بنورامي جميل وغني بأفكاره الموسيقية، ويعطي فيها ملخصا عن حكايات ألف ليلة وليلة ومغامراتها الرائعة، الحكايات التي تناولها كورساكوف تخمرت في مخيلته وصاغها في صور آلية أوركسترالية فريدة، تتضمن أربع حركات تلفها شهرزاد بحكايتها لتصل بينها على الرغم من أنها حكايات منفصلة، لكن اللحن يشعرنا بأنها حكايات متصلة، فتلون اللحن الأساسي لشهرزاد حسب كل حكاية يذكرنا دائما بوجودها، وكأننا في رحاب الملك شهريار نتابع معه تلك الحكايات.

يقول رمسكي كورساكوف عن شهرزاد: إنها متتابعة سمفونية مأخوذة من روح الشرق وخياله الساحر، وهي عبارة عن حكايات ذات مدلول سحري، وعلى المستمع أن يعرف أنها حكايات سحرية كمتتابعة سمفونية مكتوبة لأربع حركات سمفونية، وليست عملا سمفونيا لأربع حركات تعزف الواحدة تلو الأخرى، لكنها حكايات تشترك في ألحان خاصة ذات دلالة تربط بينها.

في بداية ١٨٨٢م انتهى رمسكي كورساكوف من إكمال والتوزيع الأوركسترالي لأوبرا المؤلف بوردين الأمير إيجور ذات الطابع الشرقي، مما ساعده على أن يثبت أفكاره حول كتابة متتالية سمفونية عن موضوع الشرق، الذي اختار له من حكايات ألف ليلة وليلة حكاية شهريار مع شهرزاد. وقد بدأ في كتابة العمل السمفوني مع بداية شهر مارس ١٨٨٢م، وأتم كتابة الصورة الأولى للعمل خلال ٢٤ يوما. وفي ٧/٢٩ من العام نفسه أتم توزيعه الأوركسترالي، وقاد المؤلف السمفونية في ١٨٨٨/١٠/٢٨م في مدينة سان بيتر سبورغ.

كتب رمسكي كورساكوف على الصفحة الأولى لنوت المتتالية السمفونية شهرزاد ما يلي:

السلطان شهرزاد مستاء من غدر النساء وعدم إخلاصهن، مما دعاه أن يُقسم بأن يقطع رأس كل امرأة يتزوجها في صبيحة اليوم الأول، ولكن السلطانة شهرزاد بحكايتها الخيالية تبعد عنه هذا الهاجس إلى أن ينساه، وينساب يحلم بحكايات شهرزاد لمدة ألف ليلة وليلة.

تتكون المتتابعة السمفونية «شهرزاد» من أربع حركات:

الحركة الأولى: حكاية البحر وسفينة سندباد.

الحركة الثانية: حكاية الأمير كالندر.

الحركة الثالثة: حكاية الأمير والأميرة.

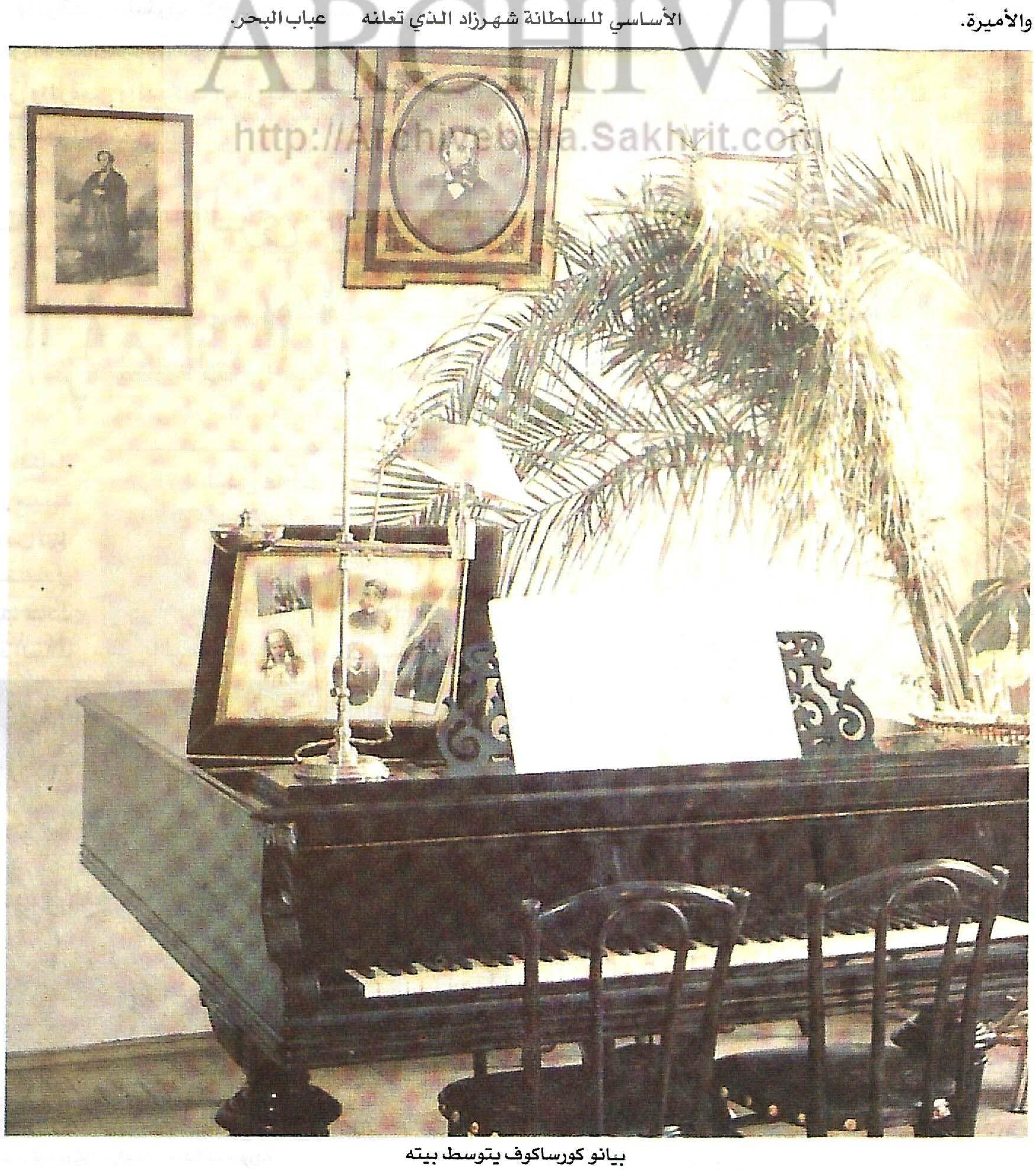
الحركة الرابعة: احتفالات بغداد - تحطم السفينة على جبل المغناطيس.

وهذه الحركات الموسيقية هي التي سنوليها مزيدا من التفاصيل:

الحركة الأولى «حكاية البحر وسفينة السندباد»

تبدأ الحركة الأولى بزئير السلطان شهريار، تحمله آلات النفخ النحاسية الخشبية والوتريات، تعزف بعنف وقوة تمثل السلطان شهريار الغاضب. بعد ذلك تحملنا آلات النفخ إلى اللحن الأساسي للسلطانة شهرزاد الذي تعلنه آلات الكمان، تساعدها آلات الهارب، وبوجود شهرزاد ينتهي الصخب ويبدأ الحلم فتحكي شهرزاد حكايتها الأولى.

تبدأ الألحان مصورة البحر، حيث يصطدم الموج بالسفينة، وهو ما تنقله الآلات الوترية مع آلات النفخ والإيقاع لتُقدم صورة جميلة للبحر ولسفينة السندباد، يتكرر هنا لحن شهريار في وسط البحر عندما تشتد الرياح بصورة مغايرة للأولى، لكن الألحان تعود مرة أخرى إلى الهدوء تعلنها آلات الفلوت وآلات الأبوا، ثم تشدو بها آلة الكلارينيت مصورة رحلة سفينة سندباد وهي تمخر عباب البحر.


بيانو كورساكوف يتوسط بيته

الحركة الثانية «حكاية الأمير كالندر»

تبدأ الحركة بآلة الكمان تعلن وجود شهرزاد، تروي حكايتها الجديدة حول الأمير كالندر وهي إحدى الحكايات العجيبة، ففي ألف ليلة وليلة عدة حكايات عن الأمير كالندر، وهناك على الأقل ثلاثة أشخاص ممن يعتبرون أنفسهم الأمير كالندر، ولا ندري مَن مِن هؤلاء اختاره رمسكي كورساكوف لسرد هذه الحكاية، حيث إن هؤلاء الثلاثة يتنكرون كدراويش، وكل منهم يحكي حكايته العجيبة.

تبدأ الحكاية التي ترويها لنا آلات الباصون المنفرد، ويتطور هذا اللحن إلى أن تتلقفه آلة الأبوا، بعد ذلك تشاركها آلة الهارب، لكن هذا اللحن الساحر يتحول كما تتحول الحكاية وتدخل عليها حكاية أخرى من ألف ليلة وليلة، يتحول اللحن فجأة عن طريق آلة الكمان تساعدها آلات النفخ الخشبية، ثم يزداد قوة مع آلات الهورن إلى أن نصل إلى الختام، حيث تعلنه آلة الفلوت والهارب تمهيدا لظهور لحن شهرزاد وكمانها، معلنة لحن النهاية الذي تعزفه كل آلات الأوركسترا.

الحركة الثالثة «حكاية الأمير والأميرة»

هي حكاية حب أثناء فترة الصيد، وتعبر عنها آلات الكمان بغنائية معلنة وجود الأمير، بينما تعلن آلة الكلارينيت وجود الأميرة، حيث تبدأ حكاية حب جميلة بين الأمير والأميرة إلى أن نصل إلى لحن إيقاعي راقص تعلنه آلات المثلث والدف والسمبال، وهو لحن راقص جميل يمثل الفرح والسعادة، إلى أن تعلن شهرزاد لحن نهاية حكاية.

الحركة الرابعة «احتفالات بغداد - البحر - تحطم السفينة على جبل المغناطيس»

تبدأ الحركة بغضب، وكما حدث في الحركة الأولى تتولى شهرزاد مهمة التهدئة بإعلانها حكايتها الجديدة «بغداد واحتفالاتها». تبدأ الاحتفالات ... تعلنها آلات الفلوت بافتتاح الرقص، ونسمع آلات الإيقاع والدف والمثلث والسمبال، يعلو الرقص ويفرح الجميع إلى أن تتلاطم الألحان وتتحول إلى لحن مرعب يحول الرقص من الميدان إلى سطح السفينة، وتتلاطم الأمواج وتتجه السفينة إلى البحر المسحور في اتجاه جبل المغناطيس، تعلن آلات نفخ خشبية العاصفة، فتصفر آلات الفلوت الصغير معلنة قوة الرياح وتلاطم الأمواج، يساعده في ذلك آلات السمبال، وهكذا إلى أن تتحطم السفينة على جبل المغناطيس، وبعد فترة هدوء يعزف لحن شهرزاد الرقيق على آلة الكمان للمرة الأخيرة معلنا نهاية الحكاية التي تشبه الحلم، وكذلك انتصار شهرزاد بتحطيم فكرة شهريار عن المرأة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رقصات فردية بلباس عربي قديم

عندما يدور الحديث عن اللباس العربي التقليدي و«الرقصات» و«الدبكات» العربية الأصيلة في أي من المدن السورية، يتبادر إلى أذهان المتحدثين فورا مدينة حلب، هذه المدينة التاريخية التي تعتبر من أقدم مدن العالم، والتي تميزت عبر الزمن بمدرستها العريقة في الفن والرقص والطرب الأصيل، وارتبط باسمها الزي العربي الذي استمدت منه بقية المدن السورية أزياءها الشعبية التقليدية، مع بعض الاختلافات البسيطة منذ عدة قرون.

«الفنون» تسلط الضوء على «اللباس والرقص والدبكات العربية» وتبحث في تاريخ وماهية هذه العناصر التراثية السورية العريقة، التي كادت تنقرض مع مرور الزمن وتطور المجتمع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حافظت على الزي العربي من الاندثار

حلب.. مدينة الرقصات الشعبية والدبكات التراثية

ليلى فاضل - سوريا

عرفت مدينة حلب اللباس العربي الكامل منذ القدم، وعلى رغم أنه قد أصبح لكل مدينة سورية فيما بعد لباسها الشعبي الخاص بها، وتميزت بفنون معينة من الرقص التقليدي والدبكات الشعبية، إلا أن مدينة حلب كانت السباقة في هذا المجال، وقد كان الاعتقاد السائد بين الناس منذ القدم أن من يرتدي هذا النوع من الزي العربي الكامل هم وجهاء الحارات وكبارها من «القبضايات والميسورين وأصحاب الزعامة فقط»، أما باقي أفراد الشعب فكان لباسهم عبارة عن قنباز وتحته «خاصة» بسيطة، ومرد ذلك كان يعود إلى صعوبة المعيشة والفقر الذي كان سائدا في ذلك الوقت، ومن أراد من عامة الشعب أن يرتدي اللباس العربي ولا سيما في المناسبات والأعياد، استأجره لقضاء حاجته، ثم لا يلبث أن يعيده بعد انقضاء المناسبة، ليرجع بعد ذلك إلى ارتداء لباسه المعتاد، ومن لم يستطع أن يستأجر كامل الزي العربي، كان يكتفي باستئجار «الشروال» ليرتديه تحت القنباز.

يجهزون انفسهم ليشاركوا برقصات ودبكات سورية

وقديما كان لهذا التراث الأصيل دلالة كبيرة وقيمة معنوية تتمثل إما بـ«القوة والعنترية» وإما بـ«الثراء والنفوذ والحكمة»، أما الآن فقد تغيرت هذه النظرة إلى هذا النوع من اللباس، واختلفت كثيرا عما كانت عليه في الماضي، ولأن هذا التراث حاليا لم يعد يعني شيئا بالنسبة إلى المجتمع السوري، وقد تضاءل دوره وقل وجوده حتى كاد ينقرض، قام بعض الشباب الغيورين على التراث والأصالة، بمحاولة لاسترجاع أمجاده، وأخذوا على عاتقهم ضرورة إعادة إحيائه والحفاظ عليه من الزوال، شأنه في ذلك شأن الرقص العربي والدبكات العربية الأصيلة، التي كادت تختفي أيضا، وقد نجح هؤلاء الشباب في مسعاهم، ولا سيما بعد أن اعتمدوه لباسا أساسيا للمشاركة في الأفراح والأعراس والمناسبات السعيدة، هذا إضافة إلى اعتباره لباسا أساسيا لفرق الرقص العربي أيضا، وبذلك لم يعد ارتداؤه حصرا على شريحة الكبار، بل امتد ليشمل ولو بشكل بسيط فئة الشباب أيضا.

يعود تاريخ ظهور اللباس العربي في سوريا، وفي مدينة حلب بالتحديد، إلى عدة قرون مضت، لكن انتشاره بشكل واسع وكبير لم يجر إلا في عهد العثمانيين فقط، كما تعود حرفة «الزركشة» أو «التخريج» المرتبط بالزي العربي إلى ما قبل العهد العثماني، وتحديدا إلى عهد الدولة الأموية، حيث تذكر الكتب أن معاوية بن أبي سفيان، كان يهتم كثيرا بمظهره وثيابه نتيجة التوسع والرخاء اللذين شهدتهما الدولة آنذاك، وفي عهد الدولة العباسية تأثر الزي العربي السوري قليلا بفنون أزياء الشعوب الأخرى كالرومانية والفارسية والصينية وغيرهم، ولم يستقر بشكله النهائي المعروف في سوريا إلا في زمن الدولة العثمانية.

أجزاء اللباس العربي

لم يطرأ على اللباس العربي أي تغيير في أجزائه أو عدد قطعه منذ أن استقر في شكله المعروف حتى تاريخه، ويتألف هذا الزي من تسع قطع أساسية، وبعض القطع الثانوية، وتتشابه هذه القطع بعضها مع بعض، إلى حد ما، في أغلب المدن السورية، والقطع الأساسية هي: «الشروال، السمنية، القبعة» أو «العرفية»، قميص الملس، الصدرية، الملسان، الكمر، المنتوفة» أي الحذاء القديم المدبب الأحمر أو الأسود حسب المناسبة، وأخيرا الشالة، أما «المانية والجزدان» فهما عبارة عن أجزاء ثانوية، وارتداؤهما يعني التفاخر والتباهي ليس أكثر، وكل قطعة من هذه القطع، تتميز بأشكال جميلة، وألوان زاهية، ورسومات متنوعة تعبر عن فن وذوق صانعها وتدل على دقة عمله.

أما بالنسبة إلى لباس فرق الرقص العربي، فمن الأهمية بمكان، أن تكون ألوان الأجزاء كافة متناسقة متشابهة، وذلك بغض النظر عن الرسومات والأشكال، وتعتبر لفة «الشالة» على الخصر من أهم القطع الرئيسية في الزي العربي، حيث كان العرف يقتضي بأن تكون إفرادية، «كلفة واحدة، أو ثلاث أو خمس أو سبع، وقد كانت أفضل الشالات وأغلاها، هي تلك التي تصنع في السجن، أي من صنع المساجين، كما كانت لكل «لفة» دلالة معينة، كما هو العرف والتقليد الذي كان سائدا آنذاك، فعندما يضع الرجل على خصره «شالة» بثلاث لفات، فإن هذا يعني أنه قد قتل ثلاثة رجال، بغض النظر عن الأسباب والدوافع، أو أنه قد قام بثلاث بطولات في حياته، واللفات الأكثر تعني القتلى الأكثر أو البطولات الأكثر بحسب العدد، أما عندما لا يضع الرجل أي شالة على خصره، فهذا يعني أنه لم يقم بعد بأي عمل بطولي في حياته، وكان هذا لا يعتبر «قبضايا».

وبطبيعة الحال لم تعد هذه الأعراف والتقاليد، تعني شيئا في الوقت الراهن، لكنه مع ذلك، وعلى رغم المحاولات المستمرة لبعض الشباب الغيورين والمتحمسين للحفاظ على هذا التراث، فإن الطلب على هذا النوع من اللباس لا يزال ضعيفا، ودون الطموح المطلوب، وكما يقول الحاج هاشم مشلح أحد الخياطين الخمسة و«شيخ المهنة» الأول المختص بتفصيل وحياكة اللباس

العربي في مدينة حلب، والذي يصنع الألبسة الشعبية الفولكلورية على اختلاف أنواعها وأشكالها للعديد من المناطق والمدن السورية، ومنها مدينة دمشق، أن السبب الرئيسي لضآلة الطلب على اللباس العربي، هو أن الناس عموما أخذوا يجارون الموضة، ويستسهلون اللباس الخفيف والأسرع، فالزي العربي يستغرق ارتداؤه على أصوله أكثر من ساعة ونصف الساعة، ولا سيما «الشالة» منه، حيث لا بد من وجود شخصين اثنين يساعدان الرجل على ارتدائها، ويعود الفضل في إعادة هذا التراث، واستعادة أمجاده، ولو ببطء شديد إلى فرق الرقص العربي التي تبنت هذا الموضوع، وراحت تفرض وجودها في الأفراح والأعراس والمناسبات السعيدة، وتشارك في العديد من «الرقصات» و«الدبكات» العربية الأصيلة، وهي ترتدي الزي العربي الكامل، الأمر الذي بدأ يؤثر قليلا وبالتدريج في نفوس بعض الشباب الذين يتبعون الموضة، فراحوا يحذون حذو هذه الفرق، ويوصون بتفصيل اللباس العربي الكامل عند الحاج مشلح وغيره، مما ساعد بشكل أو بآخر على إعادة إحياء هذا الزي الشعبي مرة أخرى، بما في ذلك توصيات وطلبات الجاليات السورية المغتربة في مختلف بلدان العالم، للحصول على نماذج من هذا الزي، وعرضه بالتالي أمام مختلف الشعوب والأمم بغية اطلاعهم على ماهية الأزياء الشعبية القديمة التي تعتبر تراثا سوريا عريقا، لا يمكن له أن يندثر في ظل الحضارة والمدنية مهما طال الزمن.

فرق الرقص الشعبي

ومثلما حاول البعض الحفاظ على الزي العربي السوري من الزوال والانقراض، كذلك قامت بعض فرق الرقص الشعبي في المدن السورية كافة، بمحاولات حثيثة لاسترجاع أنواع «الرقصات» التراثية و«الدبكات» الشعبية القديمة، التي كانت سائدة في سوريا قبل عدة قرون، وذلك بجهود فردية أحيانا، وبدعم من الجهات الحكومية المعنية بالحفاظ على الثقافة والتراث في أحيان أخرى كثيرة، فكانت فرقة «أمية» في دمشق، وفرقة «حلب للفنون الشعبية» في حلب، وفرقة «النواعير» في حماة، وفرقة «الفرات» في الرقة، والعديد من الفرق الأخرى المتنوعة في المدن السورية.

وقد سعت كل فرقة رقص شعبية، في كل مدينة سورية إلى إظهار فنون الرقص وأنواع الدبكات التراثية القديمة الخاصة بها إلى حيز الوجود من جديد، والتي ميزتها عن غيرها من المناطق والمدن، بما في ذلك إعادة إحياء اللباس الشعبي التقليدي الخاص بكل منطقة على حدة، وعلى رغم ظهور العديد من الفرق الفنية الأخرى في جميع المناطق والمدن السورية أخيرا، ومواكبتها لفنون العصر الحديث من الرقصات والدبكات الجديدة، إلا أن الاعتماد على الرقصات التراثية القديمة يأخذ دائما الحيز الأكبر.

وتعتبر فرقة «أمية» في دمشق، وفرقة «الفنون الشعبية» في حلب، هما الأقدم والأكثر شهرة في سوريا، وكثيرا ما مثلتا سوريا في العديد من الحفلات والمهرجانات التي أقيمت ولا تزال تقام محليا وعربيا ودوليا، وكغيرها من الفرق الفنية الأخرى في سوريا، وقفت هاتان الفرقتان في وجه جميع الرقصات الأجنبية الدخيلة، واستطاعت جميع الفرق برقصاتها ودبكاتها الأصيلة، أن تحافظ على عراقة التقاليد العربية وأصالة التراث الفني والفولكلور السوري.

الرقصات القديمة

في الواقع تتشابه فنون وأنواع الرقصات الشعبية القديمة في سوريا بعضها مع بعض إلى حد كبير، من حيث الحركات والأغاني، أو من حيث النغمات والمواويل، وبخاصة في مدينتي دمشق وحلب اللتين تميزتا بمدارسهما العريقة في الفن والرقص والطرب الأصيل، ولكن في الوقت نفسه لا ينفي هذا وجود اختلافات بسيطة تميز كل فرقة رقص عن غيرها من الفرق السورية الأخرى، وتمنحها بالتالي طابعا خاصا يمثل تراث وفولكلور أهالي هذه المنطقة أو تلك.

والواقع أن الرقصات الفنية التي اشتهرت في سوريا منذ القدم كثيرة ومتنوعة، ولأنها كذلك فإننا نورد أشهر هذه الرقصات على سبيل المثال لا الحصر ومنها:

أولا - «القبا»، وكانت تسمى قديما «السبعة أبُه» وتتمحور حول ضرب الإيقاع سبع دقات، وهي رقصة حلبية أصلية يعود تاريخها إلى مئات السنين.

ثانيا - «الشيخاني»، وهي أيضا رقصة قديمة جدا ومعروفة في دمشق وحلب وهي ذات حركة بطيئة رباعية العدد، وهي أخف من إيقاع «القبا»، وتبدأ بالرجل اليمنى مع اليد اليسرى، وتنتهي بالرجل اليسرى مع اليد اليمنى، وقد سميت «بالشيخاني» لأنها كانت سابقا للشيوخ والزعماء وكبار الحارة، فكانوا ينسجمون مع هذه الرقصة إلى حد التمايل يمينا وشمالا، تارة في أماكنهم، وتارة أخرى من خلال مشاركتهم بالرقص عليها، وطبعا يرافق ذلك المحارم والسيوف أو المسابح التي تمسك باليد، وقد قال في وصف هذه الرقصة أحد شعراء الموال في حلب:

لا تحسبهم سكارى برؤوسهم خمرة
بل قضب ريحان ما مال الهوى مالوا

ثالثا: «الرقصة العربية الخفيفة»، وسميت بالخفيفة لأنها مأخوذة من رقصة «القبا»، وتبدأ بعد الموال مباشرة ولكن بحركة أسرع قليلا منه، وتتلاءم هذه الرقصة مع الأغاني القديمة مثل «يا هويدلك» و«على العين موليتين» كما تناسبها من الأغاني الحديثة «اسمك يا شهبا» وغيرها، وهذه الرقصة للشباب الأصغر سنا من الشيوخ، وهي رباعية الحركة أيضا.

رقصات المولوية - البيمارستان الارجواني

رابعا: «لعبة السيف والترس» وهي لعبة حلبية أصيلة تقوم بها الفرق الفنية في المناسبات والأعراس والأعياد، وهي ارتجالية، ولا يتفق على ضربات السيف والترس فيها مسبقا كما في لعبة الدمشقيين أو المصريين مثلا.

خامسا: «لعبة النبوت» وهي نموذج لفن تقليدي شعبي تستخدم فيه عصا بطول مترين، وهذه اللعبة معروفة منذ عصر الجاهلية ومشهورة في دمشق وحلب وحمص.

سادسا: «الغزاوية»، وهي رقصة سريعة الحركة، وثلاثية العدد، ويقوم بها الشباب النشطاء في الحركة، وتتناسب مع أغان كثيرة، فمن القديم مثلا تتناسب مع أغنية «طالعة من بيت أبوها» و«هزي هزي محرمتك» و«بيني وبينك حاروا العوازل» ومن الأغاني الحديثة تلائمها أغنية «لأقعدلك على الدرب قعود» و«استمر يا شب المهيوب» وغير ذلك.

سابعا: «الأوصر»، وهي رقصة تنسجم مع «الغزاوية» بالأغاني والحركة والسرعة، وتستعمل كثيرا في الدبكات سداسية العدد، ومن أغانيها «على دلعونا» و«بالله صبوا هالقهوة».

ثامنا: «الولدة»، وهي رقصة مشهورة في ريف سوريا ولا سيما في المنطقة الشرقية منها، وتتألف من سبع حركات.

تاسعا: «اللوحة»، وهي رقصة حلبية أصيلة وفرع من رقصة «الهيجة» التابعة لرقصة «الغزاوية»، وسميت باللوحة لتخللها وقفات كثيرة للفرقة، وقفزهم فجأة من على الأرض بشكل جماعي حسب اللحن.

أما بالنسبة إلى الدبكات الشعبية، فهي أيضا كثيرة ولكن يبقى من أهمها ما يلي:

١- دبكة «القبا»، وهي كما أسلفنا حلبية الأصل، وتتألف من ست حركات بطيئة.

٢- دبكة «يا الأسمر اللون»، وهي دبكة حلبية دمشقية أصيلة، ترقص بست حركات، مع ضبط الإيقاع، وصارت لاحقا ترقص بثماني حركات.

٣- دبكة «الصاجية»، وهي دبكة حلبية قديمة ترقص بست حركات، وهي معروفة أيضا في المنطقة الشمالية والشرقية في سوريا.

٤- دبكة «طقزلي»، وهي دخيلة وصلت إلى حلب عن طريق العثمانيين، وكل حركة فيها ترقص ثلاث مرات.

٥- دبكة «والذي ولاك»، وهي في الأصل موشح يرقص عليه رقص السماح، وقد حول حركاتها الفنان محمود سندة من رقصة السماح إلى دبكة، وتتألف حركاتها من عشر دبكات.

٦- دبكة «كله كله»، وهي حلبية يتدلع بها الحلبيون، وتتألف من ثماني حركات، وقد جاءت هذه الدبكة من مدينة إدلب وضواحيها.

٨- دبكة «على دلعونة»، وهي حلبية ترقص منذ القدم وتتألف من ست حركات، وهي شائعة في حلب وضواحيها.

وطبعا هناك الكثير من الرقصات الأخرى، التي جاء معظمها من الريف السوري، ودخلت الرقص العربي والدبكات في حلب، ولكل منها لحن وإيقاع وحركات محددة، ونذكر من هذه الرقصات «الأوثر» و«الصوصانية» و«المندلي».

هذه لمحة سريعة، تناولنا فيها بعض العناصر التراثية السورية المهمة التي كادت تنقرض وتصبح في طي النسيان، غير أن ما يدعونا إلى التفاؤل أن هذه وغيرها من العناصر التراثية تعتبر تاريخا وأصالة وحضارة، وهذه جميعا لا تموت مهما طال الزمن ◆

صورة قديمة لزعماء الرقص العربي في سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحظى فن السفن الزجاجية أو السفن داخل الزجاجات بإعجاب عالمي بالغ، ويعدد كبير من المواقع على شبكة الإنترنت، والعديد من المطبوعات والمجلات الدورية والكتب، وكثير من المتاحف والجمعيات الخاصة في جميع أنحاء العالم التي تتناول تاريخها وتشرح كيفية صناعتها.

هذه الزجاجات تدعى غالبا «زجاجات البلادة أو النزوة» لأنها لم تصنع لغرض واضح محدد بخلاف المتعة أو التسلية والتحدي، وكلها لها جذورها الواضحة في تقاليد الفن الشعبي الألماني والسلافي وترجع إلى بواكير القرن الثامن عشر. منذ أن بدأ البحارة فن السفن الزجاجية (السفن داخل زجاجات)، والعالم لا ينتهي إعجابه بهذه السفن الصغيرة جدا، تلك المنمنمات المصنوعة ببراعة يدوية ويعشق بأيدي البحارة الخشنة أثناء ساعات راحتهم.

طوال تلك السنوات، ظهرت هذه السفن في أماكن غريبة، حيث تخلى البحارة عنها رغم أنهم صنعوها لكي يقدموها هدايا لحبيباتهم، وأصدقائهم، وأقاربهم، وفي الغالب، لدفع الديون التي كانت تتراكم عليهم في الموانئ بسبب ترفيههم وإقامتهم خارج السفن . السؤال الآن، متى وأين ظهرت فكرة وضع السفن داخل الزجاجات؟

نموذج صنعه السير وليم ريل عام ١٧٩٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابتكره البحارة في القرن الثامن عشر

فن صناعة السفن داخل زجاجات

محمد هاشم - مصر

يمكن القول إن تاريخ السفن داخل زجاجات، قد واكب نمو الزجاجات الشفافة. لذلك، عادة ما يتحدد هذا التاريخ بتاريخ الزجاجة نفسها عن طريق الاستدلال بشكلها وأسلوب صناعتها، وعلامات الصانع الظاهرة عليها، حيث من المحتمل أن تظل الزجاجة قابعة في ركن مظلم منسي لعدد غير معلوم من السنوات قبل أن يقرر شخص ما أن يدخل فيها سفينة، وبمجرد أن تقدمت تكنيكات الصناعة إلى درجة أمكن معها إنتاج الزجاج بقدر كاف وبشفافية ونقاء، بحيث يسمح للبحارة، والآخرين بالبدء في وضعهم للسفن داخل الزجاجات، ووضع تصاميمهم داخلها، بدأ هذا الفن الشعبي في الانتشار على نطاق كبير.

ذكر جين راندير في «المجموعة الأثرية البحرية لهواة التحف» الذي يحتوي على أشكال توضيحية لبعض النماذج القديمة الجيدة من متحف «مالو» في فرنسا، أن معظم الأمثلة المبكرة «ترجع إلى وقت ليس ببعيد عن ثلاثينات القرن ١٩»، حيث أخذت الزجاجات الداكنة المعتمة تفسح الطريق أمام الشفافة عديمة اللون بعد تطوير درجات نقاء الزجاج بفعل العمليات التصنيعية، التي أتت بها الثورة الصناعية التي انطلقت في أوروبا في ذلك الوقت، إلا أن أمثلة مبكرة أكثر للسفن داخل الزجاجات كانت معروفة الوجود قبل ذلك، وأكثرها تبكيرا تلك الزجاجة التي ركبها ووضع توقيعه عليها الإيطالي المدعو «جيوني بيوندو» في سنة ١٧٨٤، هذه السفينة أشير إليها عن طريق «أندرياس لير» في تاريخه المختصر عن السفن داخل زجاجات في صفحته الرئيسية بلغته الألمانية. لكن «كما يقول الخبراء فإن السيد بيوندو بالتأكيد لم يكن بحارا». ويقول أندرياس إن النموذج موجود في «متحف تاريخ الفن والثقافة» الموجود في مدينة لوبيك، وكما هي الحال في مثل هذه القضية، فإن تاريخ السفينة أخذ يتحدد بدقة منذ كان صانعها يراعي بدرجة كافية أن يكون الشراع مناسبا لكتابة التاريخ عليه.

ولكن يبقى السؤال من دون إجابة فيما أرى : هل هذا هو أول وأقدم نموذج باق من هذه الزجاجات؟ وأعتقد أن السؤال سيظل من دون إجابة قاطعة - على الأقل - حتى الآن.

يقدم «بيتر هابار»، على صفحة موقعة في «فينز نيو شتاد»، النمسا، أمثلة معقدة لما يسميه «زجاجات الصبر». معظم تواريخها تعود إلى عام ١٧٤٤ - أي قبل نحو أربعين سنة من نموذج متحف لوبيك. وعدم تسميتها سفنا داخل زجاجات، وتسميتها زجاجات الصبر، يشيران إلى أن فن البناء داخل الزجاجات كان قد وصل بالفعل إلى حالة عالية ومتقدمة من الإتقان والكمال بحلول عام ١٧٤٤.

هذه الزجاجات عنونت بعناوين متنوعة «زجاجات التعدين»، أو «زجاجات إنجريتشت» أي زجاجات «بداخلها حياة». ومعظمها مستطيل ويحتوي على قصتين أو ثلاث أو أربع كاملة عبارة عن لوحات مصورة تصف تعدين الذهب وعمليات الصهر - كلها بنيت بمقاييس رسم هندسي داخل الزجاجة. المعروف منها تقريبا مائة، وقد نشر المتحف النمساوي للسلالات البشرية قائمة بكل الأمثلة المعروفة منها عام ١٩٥٥، نشأت معظم هذه الزجاجات في مقاطعات التعدين حول مدينتي «سكيمنيتز وكريمنتز» اللتين كانتا وقتها في منطقة تشكل جزءا من إمبراطورية النمسا والمجر، والآن هما في جزء من شمال المجر. كل هذا يشير إلى أن وسط أوروبا، أو إيطاليا، منبع أو أصل هذا الفن، على الرغم من أن ذلك غير محقق بعد، وبالتأكيد فإن مشاهد الصلب في الزجاجات كانت معروفة في أجزاء متنوعة من أوروبا مبكرا وذلك بانقضاء نهايات القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر - الأمر الذي يبرهن على أن السفن الموجودة داخل زجاجات نشأت في مكان آخر، ومبكرا - على الرغم من أنها حتى الآن معروفة بأنها أوروبية المنشأ. يقول «بيتر هابر»: إن أقدم وجود لزجاجة تعدين يعرفها يرجع تاريخها إلى عام ١٧١٩ وصنعت بيد «ماتياس بتشنجر»، وإنه يمكن مشاهدتها في أحد المتاحف البريطانية. ولأن هذا كان قبل ٧٥ سنة من نموذج لوبيك، فإن من الممكن جدا أن تكون هناك سفينة في زجاجة أقدم ربما قد تظهر في النهاية. بعد ذلك كتب بيتر أنه تمكن من متابعة زجاجة تعدين أخرى ترجع إلى حوالى عام ١٧٠٠.

يقول «بوب جونجست»، رئيس الجمعية الهولندية للسفن في زجاجات: إن ماتياس بتشنجر (١٦٧٤ - ١٧٢٢) (أو ماثيو باكنجر كما عرف أخيرا) كان مشهورا أيضا كخطاط ماهر على رغم حقيقة طوله الذي كان يبلغ ٧٣ سم، حيث ولد من دون ذراعين أو ساقين ! يقول ألن روجرز، محرر مجلة «بوتيل شيب/ مراكب الزجاجات»، إن بتشنجر كان ممثلا كوميديا معروفا في زمنه، ماهرا في العزف على نصف دستة آلات موسيقية، حاويا وساحرا وفنانا أيضا، ينتج اللوحات والمناظر الطبيعية. إنجاز رائع لرجل كان له فقط زعانف مكان الذراعين. ويصرح «بوب» أن أقدم سفينة هولندية في زجاجة معروفة هي هذه، الموجودة في متحف «روتردام البحري». هذا هو نموذج «بوون - شيب»، الهولندي، سفينة شحن صغيرة ذات، صار واحد والواح للرياح، تتدلى السفينة معلقة من سدادة الزجاجة بسلكين أو خيطين رفيعين ومؤرخة في عام ١٩٧٥.

وقد عثر في الولايات المتحدة، على عدد هائل

زجاجات تحكي قصة فن شعبي عريق ومبهر صنعه البحارة وأسرى الحرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذه الزجاجات في الغرب الأوسط من بنسلفانيا إلى كنساس، وأبعد شمالا في ميتشجان ومينسوتا. وتتراوح التواريخ على الزجاجات الأمريكية من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين.

وكان من أكثر المجموعات شهرة تلك المحفوظة لدى بنك محفوظات البحارة. في أوائل التسعينيات في القرن العشرين، من ناحية ثانية، أخفق هذا البنك وتعرض للنقد العنيف، فقد أهملت تلك المجموعة (تكسرت أو بيعت) لكن، وفقا لدون هيبرد، الرئيس السابق لجمعية سفن في زجاجات الأمريكية: «متحف الميناء البحري في الشارع الجنوبي في نيويورك انهمك ونجح في إنقاذ الزجاجات والمحافظة عليها. ويضيف أنا لا أدري ما إذا كانت لا تزال في الشارع الجنوبي أو شحنت إلى مكان آخر، لكن يبدو أن المجموعة بقيت سليمة».

وتتكون هذه المجموعة من قرابة ستين سفينة، بنيت داخل زجاجات تتراوح أحجامها من البيضة إلى سعة جالون واحد (٤ لترات). كلها بُنيت بواسطة كاتب مصرف يدعى «تشارلز نيلسون» في ثلاثينات القرن الماضي.

وإن أقدم سفينة أمريكية هي تلك الموقعة بـ «فنار جزيرة الناراي. جي. أوودال» يمتلكها «روس كيليمان» من فلوريدا. وطبقا لما يقوله روس إن أوودال كان حارسا أو مساعد حارس فنار في الفترة من ٦ - ١١ - ١٨٨٦ إلى ١٤ - ٩ - ١٨٨٧.

وفي كندا، فإن أقدم سفينة معروفة هي المملوكة للمتحف القومي للحضارة، في أوتاوا. وهذه السفينة، وفقا للبيانات المدرجة في كتالوج المتحف، هي واحدة من ثمان في مجموعة المتحف، ومعروف أنه بناها أسير حرب ألماني في معسكر أسرى حرب في «فورتريس لويسبرج»، هو نوفاسكوتيا، أثناء الحرب العالمية الأولى.

والملاحظ أن السفن الموضوعة في الزجاجات كانت في الغالب نتاجا ثانويا للحبس المفروض على أسرى الحرب. العديد من الأمثلة الأقدم التي وجدت كانت عبارة عن كنز مملوك للحراس السابقين للمعتقل المحلي لسجناء الحرب العالمية الثانية. كل تلك السفن في زجاجات بُنيت بواسطة السجناء الألمان والإيطاليين - وهم غالبا بحارة السفن التجارية.

لكن ماذا عن اليابان والشرق الأقصى؟

على الرغم من أن السفن داخل زجاجات فن شعبي منتشر جدا الآن في اليابان، إلا أنه حديث الأصل نسبيا. ويخبرنا «جوزو أوكادا» في افتتاحيته التاريخية الممتازة عن فنون الملاحين اليابانيين والسفن في زجاجات على الصفحة الرئيسية للجمعية اليابانية للسفن داخل زجاجات، أن السفن في زجاجات دخلت لأول مرة في اليابان في النصف الأخير للقرن الماضي. حدث هذا عندما عاد طلبة البحرية الحربية والتجارية إلى وطنهم من التدريب في أعالي البحار، وقد حملوا معهم من الغرب ذلك الشكل الفني الجديد أو غير المسبوق في اليابان.

وإلى جانب ذلك، فإن الصناع اليابانيين للسفن داخل الزجاجات قد أضافوا لمستهم الخاصة الفردية وهي: إبداعهم في بناء سفن تبحر في الزجاجات، حيث تكون وجهتها نحو قاع الزجاجة، بدلا من الطريقة الغربية للإبحار نحو الخارج أو في داخل عنق الزجاجة. إن كثيرا من نماذج السفن المعروضة على صفحة الويب في الإنترنت مدهشة جدا، تظهر فيها علامات الاهتمام البالغ والمهارة العظيمة لصناع هذه السفن.

لكن، على الرغم من كل أنماط الزجاجات هذه، فلا أحد يستطيع ألا يعجب بمثل هذه السفن القديمة، التي يضمها العديد من المتاحف الشهيرة حول العالم. وقد يوجد في الدولة الواحدة أكثر من متحف متخصص. ومن الدول ذات متاحف السفن في زجاجات: ألمانيا، هولندا، اليابان، النرويج، الولايات المتحدة، بريطانيا، بلجيكا، إسبانيا، تايلاند، فرنسا، والدانمرك التي يوجد فيها متحف يضم أكثر من ١٧٠٠ نموذج.

كيف تُدخل السفينة في زجاجة

نحات السفن القديم الذي، عندما سئل كيف قطع الشكل الهندسي الذي كان يعمل عليه، حدق في عمله وتشدق قائلا: «أواه، حسنا ... إنه ليس سهلا ...» وأعتقد أن هذه إجابة جيدة كغيرها من الإجابات.

وبغض النظر عن كيفية النظر إليه، فالعمل ممل جدا والجهد شديد جدا. ليس هناك طرق مختصرة للعمل. ينبغي بكد واجتهاد صناعة كل قطعة في النموذج بمفردها وفقا للمقياس الصحيح - ناهيك عن إدخالها خلال عنق الزجاجة بعد ذلك، والعمل باستخدام «الأصابع الميكانيكية» على بعد ثماني بوصات أو أكثر بعيدا عن الزجاجة.

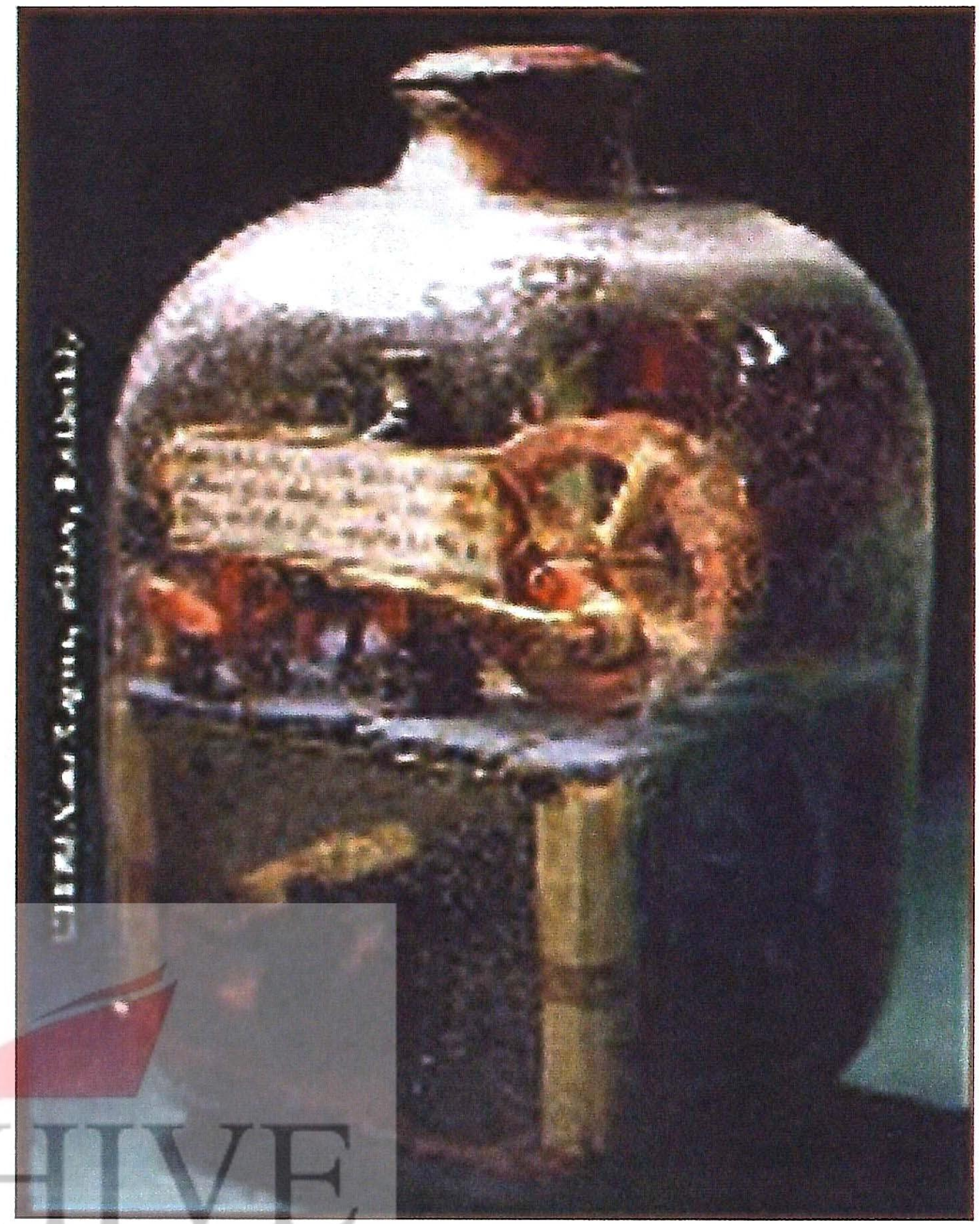
يقول أحد المصممين: «في منتصف الطريق أثناء صناعة كل سفينة، هناك وقت عندما أقع فيه تحت إغراء قذفها خارج النافذة من فرط الإحباط المطلق وذلك نتيجة للجهد المضني الذي يستغرقه العمل ...».

من قرون مضت، كان رجال كل طائفة حرفية في أوروبا يبتدعون أدواتهم الخاصة. كل رجل صاغ المجموعة التي تتوافق والاحتياجات الخاصة به. اليوم، وبحلول الإنتاج بالجملة، راح هذا الفن يضمحل ويتلاشى تاريخيا - ما عدا الأماكن التي تفتقر إلى الأدوات التي يستخدمها الفنان أوالصانع. هنا يجب عليه أن يعود إلى الوراء، ويلجأ إلى الطرق العريقة الرصينة للصهر والسبك، والمطرقة والسندان ويصنع أدواته لنفسه.

إن بناء سفينة في زجاجة هو في حد ذاته أحد الفنون، إنه يتطلب، إلى جانب الصبر، اليد الثابتة وعمل العديد من الأدوات ذات الساق الطويلة بين المقبض والسن، التي لا يمكن شراؤها من أي مكان. كل هذه الأدوات ينبغي بشكل خاص صياغتها بيد الصانع للتمكن من القبض على الشيء المراد جعله في متناول اليد، قال أحدهم ذات مرة: «إن طاولة عملي التي صفت عليها الخطافات ذات السيقان الطويلة، والمسبار، والكلابات، والملاقط، التي أفردت من أجل العمل، تبدو أكثر شبها بغرفة عمليات جراحية أكثر منها منضدة لصنع نماذج».

الخطوة الأولى في بناء سفينة داخل زجاجة هي إدخال نموذج البحر. وهذا يصنع من معجون التثبيت الملون، الذي يزود عن طريق الأدوات إلى داخل الزجاجة ويُثبّت بحرص بطلاء «الأكريليك» لتصوير بحر يترقرق بالأمواج، لكن عيب المعجون أنه يأخذ فترة طويلة ليجف، تتراوح من ستة إلى ثمانية أسابيع وقد جربت المواد الأخرى السريعة الجفاف، إلا أنه لم توجد بعد واحدة يمكنها أن توفر «إيقاع الحياة» للبحر مثل مادة المعجون

يقول أحدهم: «أبني السفن الشراعية ذات الصواري القابلة للطي، الشبيهة بالشمسية،



يد ثابتة وجهد شاق ودقة متناهية لعمل منمنمات الزجاج أو «زجاجات الصبر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تطوى إلى الداخل مؤقتا على امتداد هيكل ظهر السفينة، وبمجرد أن تنزلق السفينة عبر الرقبة إلى داخل الزجاجة، تنتصب الأشرعة لوضعها في الأماكن المناسبة أي مراقدها الخاصة بها».

ويُكمل «السفن البخارية والمتحركة بالوقود ذات المواتير، مثل العبارات السياحية واليخوت، والمدمرات، وحاملات الطائرات وسفن نقل الحاويات، تكون دائما أكثر صعوبة بسبب الاتساع الكبير لبدن السفينة ذات الموتور، فالطريقة الوحيدة التي يمكنني بها إدخال الهيكل خلال الرقبة هي تقطيعه إلى قطع، وبناؤه بالكامل داخل الزجاجة، حيث يتحدد حجم النموذج وفقا لحجم وشكل الزجاجة، ويقاس حجم الزجاجة من الداخل ويُحدَّد الحجم والقياسات والنسب بهذه الطريقة».

بناء هذه السفن إذن هو جهد شاق جدا، تتطلب كل واحدة منها صناعة يدوية خاصة ؛ والإنتاج بالجملة هو أمر مستحيل طبعا (لأنه يعني الإنتاج بالصب في قوالب أو فورمات حسب نمط ثابت). ويتوقف الوقت المطلوب لإنتاج نموذج معين كلية على حجم الزجاجة ومقياس التصغير، وتصميم السفينة والتزويد المعقد للمركب بالأشرعة والصواري. والزجاجات الواسعة أيضا تكون سفنها أو نماذجها بصفة عامة أكثر تعقيدا.

ويقول آخر عن تجربته مع بناء سفن الزجاجات: «كان هدفي دائما، ومازال، هو تجسيد ما هو أكثر من مجرد نموذج دقيق لسفينة في زجاجة. أتمنى إلى حد ما أن أمسك بالجوهر وبالهالة التي تحيط بتلك السفن في البحر، أن أضيف شيئا ما يقول إن السفينة حية : تشق سطح الماء. تتجه بعيدا في البحر. تتجمد في أسر اللحظة العابرة، داخل زجاجة. بالنسبة إليَّ، القيام بوضع قدر معين من حياتي داخل كل واحدة من السفن، يجب أن تشيع كل سفينة هذا الشعور بالحياة. تلك الحالة المزاجية، أو هذا الإيقاع الحركي، وإلا فإن السفينة لا تستحق مجهود بنائها... نعم، بإمكاني اختصار الطريق. أسحق الأشرعة إلى الخارج، أقوم بسبك أشرعة من البلاستيك. أنتجها بالجملة للجماهير. لكن عندئذ، لأي غرض ستكون؟ لن تكون بها حياة. وكل ذلك الشعور سوف يتبدد. ستكون كومة ميتة من العصي، طعاما للنار. إلى حد ما، أفترض أن هذا يشبه انطباع هؤلاء الأساتذة القدامى نفسه، مونيه، رينوار، فان جوخ والباقين، الذين بحثوا عن الضوء ولاحقوه. طاردوه طوال حياتهم. كان بإمكانهم استخدام الكاميرا، لكن لا، لقد أسروا الضوء على الخيش والقماش المشدود، في ألوان براقة، تلك التي تدوم».

معظم الناس - حتى إن كانوا لا يجمعون القطع الأثرية أو لديهم اهتمام بهذا الفن الشعبي - الذين سمعوا عن «سفن في زجاجات» أو على الأقل «منمنمات الزجاج»، تعجبوا من عبقرية النحاتين واندهشوا من عملية بناء سفينة من خلال العنق الضيق لزجاجة. لكن أناسا قليلين، يدركون أن هناك أشكالا أخرى من الفن الشعبي في زجاجات، تلك الأشكال المتكررة على نطاق واسع والتي لديها سمات كثيرة مشتركة وشعبية.

موضوعات أخرى نحتت وكُيِّفت ووُضِّبت داخل زجاجات. من ضمنها مشاهد الحانات، والكراسي، والصور ذات الإطار والعلب المتنوعة، ومراوح، وأدوات، ومغازل، وطيور بحرية وغير بحرية، وآبار وحافلات، وقطارات، وآلات إطفاء، وطائرات، وكراسي، ودكاكين السيجار، والمخابز، ومحلات الجزارة، وبيوت، ومشاهد الصلب التي يعتقد أن صناعها الأوائل كانوا من الروم الكاثوليك، والبروستانت، وهناك أمثلة منها ترجع إلى عام ١٨٨٦.

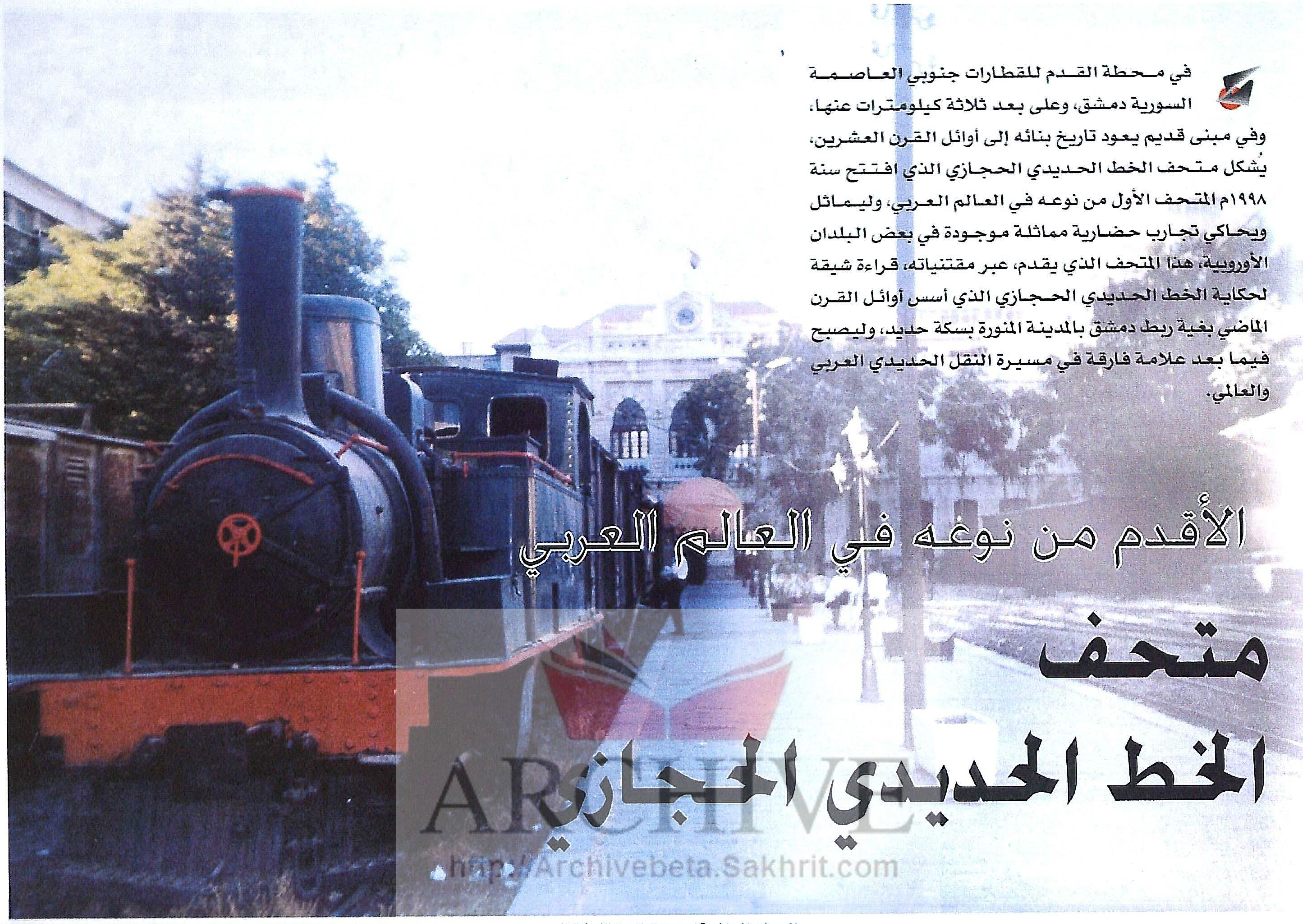
من أقدم الزجاجات المعروفة تلك التي تحتوي على ناسج جوارب و نول نسج جوارب، وقد صنعت في ألمانيا في ١٧١٩، واحدة من الزجاجات التي تحتوي على المغازل وجدت فيها بطاقة ورقية توضح أنها صنعت بواسطة سجين في سجن وادي «الموهوك» في نيويورك في ستينيات القرن التاسع عشر، السدادات الخاصة بهذه الزجاجات أيضا هي في الغالب أيضا أعمال فنية، بالإضافة إلى محتويات الزجاجة نفسها، فبعض زجاجات الصلب لديها أبراج كنائس معقدة الأشكال والتفاصيل تعمل كسدادات.

صُنعت هذه المنمنمات، كما ذكرنا، بواسطة الناس الذين شغلوا أيديهم من أجل أن يمر الوقت بهم: بحارة، وسجناء، وهؤلاء الذين يتمتعون بعمل أشياء من صنع أيديهم متى؟ وأين؟ إننا لا نعرف الكثير عن الناس الذين عملوا هذه المنحوتات الباهرة ووضعوها داخل زجاجات، لأن حوالى عشرة في المئة فقط هم الموقعون على أعمالهم أو المعروف تاريخهم، لكن معرفة أماكن وجودهم كثيرا ما تساعد هؤلاء الذين يبحثون عنهم. كل هذه الزجاجات تبدو أنها قد جرى عملها بواسطة الرجال - ثمة نماذج قليلة جدا وحديثة صنعت بواسطة نساء - الذين يمتلكون وقتا لهذه الأيدي، ومهارات في هذه الأيدي، ويتمتعون بالتحدي.

أما عن أسباب عملها فنجد أن بعض الزجاجات عُملت كتذكارات، إما لشخص راحل، أو لعرس، أو لعيد ميلاد، أما تلك التي تخص البحارة، فقد تركت في الغالب، لدفع الديون التي كانت تتراكم عليهم في الموانئ بسبب ترفيههم وإقامتهم خارج السفن، وربما يفسر هذا سبب العثور على أكثر من واحدة تكاد تكون متطابقة. وفي كثير من الحالات نعرف أن الفنان نفسه قد صنع أكثر من زجاجة بتصميم مشابه، وفي مكان آخر، حتى إن لم نعرف اسمه.

هناك أمثلة بسيطة من هذه الزجاجات التي تحتوي على أدوات، وصور، وهي سهلة إلى حد ما في صناعتها مقارنة بغيرها، فواحدة منها كتب عليها صانعها ملاحظة تقول إنها استغرقت منه ثماني ساعات.

يتساءل البعض هل هناك ما هو أصعب من هذه الزجاجات؟ والإجابة نعم، فهناك نوع لا يقل صعوبة عن هذه الزجاجات، بل يكاد يكون أصعب، ليس لطبيعة النموذج المبني هذه المرة، ولكن لأن ذلك النموذج مبني داخل لمبات الإضاءة، التي يتمتع زجاجها بصفائه وشفافيته، وإن كان أيضا مكمن صعوبة لأنه رقيق هش وقابل للكسر والتلف سريعا، بالمقارنة بزجاجات السوائل، هذا بالإضافة إلى القاعدة النحاسية التي تمثل طرف اللمبة والتي هي صعبة الفك أو الحل جدا، ولذلك توضع اللمبة في حمام كيميائي ساخن لمدة لا تقل عن خمس ساعات قبل بدء العمل وإدخال النموذج المعروض بها، ثم إعادة تركيب القاعدة النحاسية مرة ثانية ◆



في محطة القدم للقطارات جنوبي العاصمة السورية دمشق، وعلى بعد ثلاثة كيلومترات عنها، وفي مبنى قديم يعود تاريخ بنائه إلى أوائل القرن العشرين، يشكل متحف الخط الحديدي الحجازي الذي افتتح سنة ١٩٩٨م المتحف الأول من نوعه في العالم العربي، وليماثل ويحاكي تجارب حضارية مماثلة موجودة في بعض البلدان الأوروبية، هذا المتحف الذي يقدم، عبر مقتنياته، قراءة شيقة لحكاية الخط الحديدي الحجازي الذي أسس أوائل القرن الماضي بغية ربط دمشق بالمدينة المنورة بسكة حديد، وليصبح فيما بعد علامة فارقة في مسيرة النقل الحديدي العربي والعالمي.

الأقدم من نوعه في العالم العربي

متحف الخط الحديدي الحجازي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربات البخارية اصبحت ذات شكل فولكلوري

هشام عدرة - سوريا

في المتحف قسم للاتصالات القديمة ووسائلها ويضم: هواتف مورس (مبرقة)، مقاسم هاتفية يدوية قديمة جدا، مقسما قديما ستين خطا، آلات نسخ، فنارات (إشارات المرور للقطارات) ولهذه الفنارات وجهان بلونين: أحمر لتوقيف القطارات وأخضر لمرورها.

وفي المتحف صور قديمة للمحطات، ومنها صور حجرية أو معدنية، كذلك هناك قطع غيار للقاطرات البخارية لا توجد إلا في معمل القدم التابع لمؤسسة الخط الحديدي الحجازي، إضافة إلى عدد قديمة صنعت في المعمل وقاطرات بخارية يجري ترميمها. كذلك هناك مدافئ قديمة منها ما يعمل على الحطب ومنها على الجاز، وروافع بقدرات متعددة. كذلك يضم المتحف وثائق قديمة جدا تعود إلى العهد العثماني وتتعلق بالخط الحديدي الحجازي. كذلك هناك مخطط هندسي للخط الحديدي الحجازي من دمشق إلى المدينة المنورة.

آلة طابعة على الزفت

يضم المتحف أيضا آلة طابعة عمرها أكثر من مائة عام تعمل على مادة الزفت، وهناك جرس إنذار عمره أيضا حوالى مائة عام، وإذا حصل عطل على الخط ينذر العمال بواسطته القطار القادم لكي يتوقف. كذلك هناك آلة نفاشة (خاصة بنفش القش لتنجيد مقاعد القطارات العاملة على الخط)، وهناك مكابس لقطع التذاكر، وألبسة موحدة لعمال الخط، وهي بلونين: رمادية لفصل الصيف وكحلية لفصل الشتاء. كذلك هناك شارات (أزرار) تحمل شعار مؤسسة الخط الحديدي الحجازي وهو «عجلة ذات جناحين». وكان العامل سابقا يضع شعارا خاصا وهو معول وفأس. كذلك هناك مثقب قديم جدا لثقب الحديد يعمل على القشط، ويوجد أيضا مروحة عمرها حوالى ١١٠ سنوات، وآلة لصيانة الخط الحديدي (تسمى تريزينا) يصعد إليها العمال لصيانة الخط وتعمل بشكل يدوي. كذلك يوجد سيارة تسير على سكة القطار، وفوانيس كان يستخدمها حراس الخط للإنارة، وجرس يدوي للمحطات، ومقسم فرنسي الصنع يعود إلى عام ١٩٢٠م.

عربة السلطان عبدالحميد الثاني من الداخل

إنشاء المتحف

افتتح هذا المتحف النادر في ١٩٩٨/١١/٢٢م، وحول ولادة فكرة إنشائه تقول المشرفتان عليه يسرى ونهى: «الفكرة تعود إلى مؤسسة الخط الحديدي الحجازي بدمشق، وذلك بغية جمع القطع والأشياء القديمة المتناثرة في مستودعات المؤسسة، التي لم يكن يهتم بها احد على رغم أهميتها التراثية وعمرها القديم. وعلى رغم أننا عرضنا قسما لا بأس به في متحفنا، إلا أن هناك أشياء لم نعرضها بعد بسبب كبر حجمها وصغر مبنى المتحف، وستعرض مستقبلا- بإذن الله- بعد توسيع المبنى، ومن هذه الأشياء:

عدة نجارة قديمة، عدة حدادة، أفران قديمة جدا، عربة حجاج، محرك أول عربة استقبلت على الخط الحديدي الحجازي، رافعة، عربة كرنفالية وغير ذلك».

عربة السلطان عبدالحميد

الجزء الثاني من هذا المتحف، هو تلك العربة بقاطراتها الثلاث الرابضة في محطة الحجاز في وسط دمشق، وهي عربة السلطان العثماني عبدالحميد، ويعود تاريخ إنشائها إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، حيث يزيد عمرها على الـ ١١٠ سنوات. وقد رممتها مؤسسة الخط الحديدي الحجازي في سوريا واستثمرت سياحيا كمطعم ومقهى وكافتيريا، إضافة إلى استثمار التراس المجاور لها كمقهى شعبي. والعربة تتألف من ثلاث قاطرات، حيث كانت إحداها مخصصة لنوم السلطان والثانية قاعة اجتماعات، يعقد فيها اجتماعاته مع مساعديه أثناء سفره وتجواله، والثالثة عربة مطبخ لتجهيز الطعام للسلطان فيها.

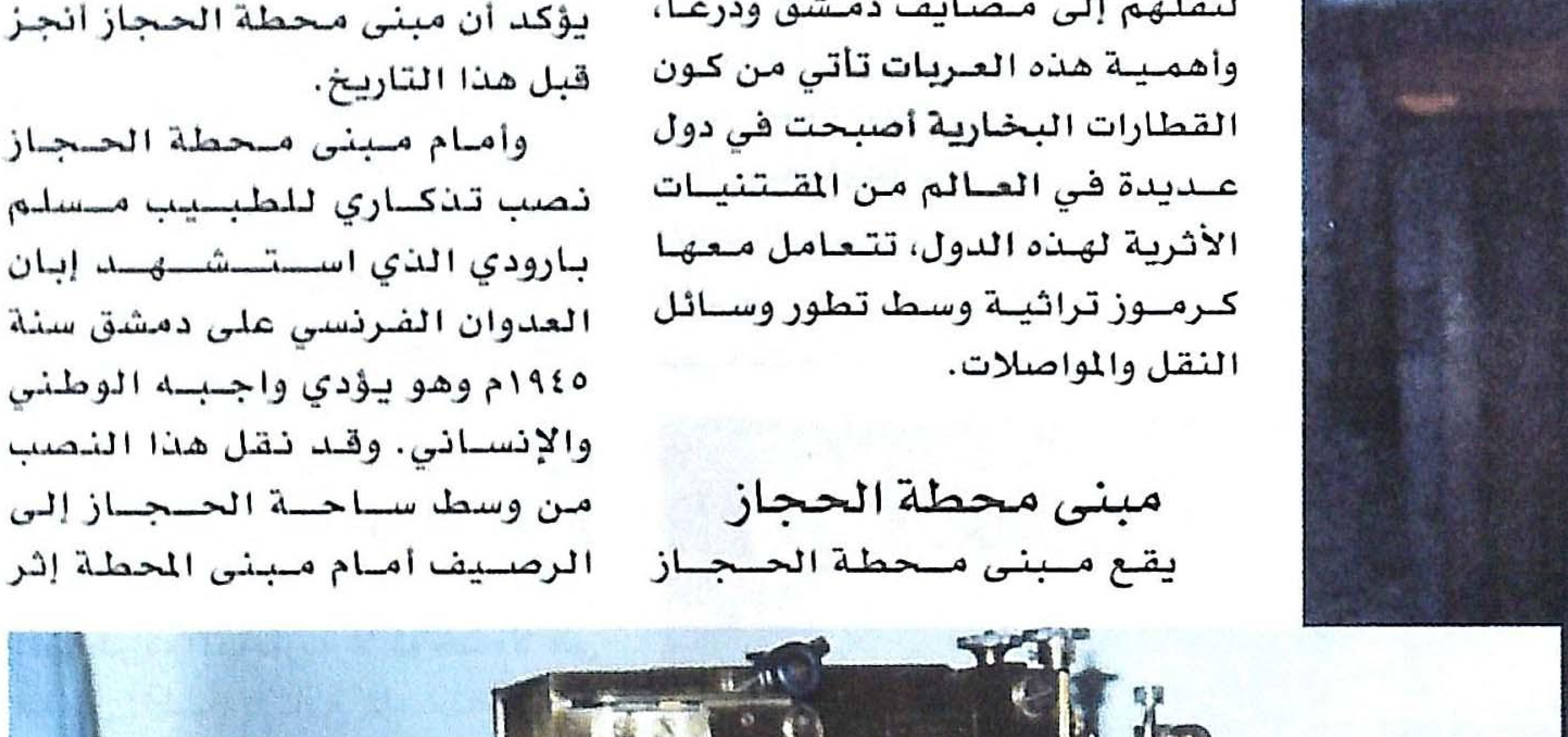
ويذكر المؤرخون أن العربة كانت هدية من ألمانيا للسلطان عبدالحميد عند انشاء الخط الحديدي الحجازي.

كذلك قامت مؤسسة الخط الحديدي الحجازي في دمشق بتعمير أكثر من أربع عشرة قاطرة بخارية يزيد عمرها على ١٠٠ عام، وهي من صنع هنغاري وألماني ووضعتها في خدمة السياح، خصوصا أولئك الذين تستهويهم مثل هذه العربات البخارية التراثية لنقلهم إلى مصايف دمشق ودرعا، وأهمية هذه العربات تأتي من كون القطارات البخارية أصبحت في دول عديدة في العالم من المقتنيات الأثرية لهذه الدول، تتعامل معها كرموز تراثية وسط تطور وسائل النقل والمواصلات.

مبنى محطة الحجاز

يقع مبنى محطة الحجاز الأثري في قلب مدينة دمشق وإلى جانب أمكنة أثرية عديدة، حيث يفصلها عن سوق الحميدية الشهير، شارع النصر فقط، ويتحدث الباحث الأثري الدكتور قتيبة الشهابي عن بناء المحطة قائلا: «لم يكتب الكثير حول بناء المحطة بالذات غير أنه شيد مثيل له في المدينة المنورة، في عهد السلطان عبدالحميد الثاني، ولكن مبنى دمشق هو الأكبر والأجمل»، وذكر المؤرخ الريحاوي أنه بني سنة ١٩٠٠م أيام الوالي حسين ناظم باشا بمناسبة إنشاء الخط الحديدي الحجازي الذي دشن سنة (١٣٢٦هـ - ١٩٠٨م) أيام الوالي شكري باشا، ووصل أول قطار إلى المدينة المنورة في (٢٢ أغسطس ١٩٠٨م) كما ورد في دليل الجمهورية العربية السورية لعامي ١٩٣٩- ١٩٤٠ والمستند إلى المعلومات الرسمية، ولم أستطع الحصول- يضيف الشهابي- على وثائق رسمية تؤكد تاريخ البناء بدقة غير «تيراج» الخرائط الهندسية لمساقط المبنى وواجهاته مؤرخة في ٣ مارس ١٩١٢م، وتمثل فن العمارة الأوروبية مع بعض التأثيرات الزخرفية العربية. كما ذكر المهندس خليل الفرا في سياق مقابلة، أن الذي صمم مبنى محطة الحجاز هو مهندس ألماني طلب مشاركة المهندس الإسباني (دوا رانده)، فأحضر إلى دمشق لإنجاز هذا المشروع، وما إن تم ذلك حتى تولى الأخير تصميم وإنشاء بناء «العابد» في ساحة المرجة والشهداء، وقد بدأ العمل في تشييده سنة ١٩٠٨م، مما يؤكد أن مبنى محطة الحجاز انجز قبل هذا التاريخ.

وأمام مبنى محطة الحجاز نصب تذكاري للطبيب مسلم بارودي الذي استشهد إبان العدوان الفرنسي على دمشق سنة ١٩٤٥م وهو يؤدي واجبه الوطني والإنساني. وقد نقل هذا النصب من وسط ساحة الحجاز إلى الرصيف أمام مبنى المحطة إثر



مبرقة تعود إلى عام ١٩٢٠

آلة لصيانة الخط (تريزينا) يصعد عليها العمال للصيانة وتعمل يدويا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزي الصيفي والشتوي والشارات التي يرتديها مأمور القطار

مغزل يستخدم لعملية التنجيد ومروحة قديمة

تنظيم المنطقة، وكان في الاصل سبيلا للمسافرين. ومازال سبيل المياه موجودا أمام مبنى المحطة، ويعتبر أحد معالمها الرئيسية حيث أخذ طابعا تاريخيا أثريا، كما أنه مازال يؤدي الغرض في خدمة المارة وعابري السبيل.

يمتاز مبنى محطة الحجاز بفن معماري متميز يمكن أن يلاحظ أينما وقعت العين عليه، وخصوصا الواجهة الرائعة، ومن خلال الأحجار المستخدمة فيها يمكن توصيف المبنى، حيث هناك الحجر الكلسي الرحيباني المسيطر على أغلب بناء المبنى، وتشكل بين كل طابق وآخر كورنيشا جميلا، وهناك الحجر البازلتي الأسود حيث استخدم بشكل محيط بالمبنى من الأسفل على ارتفاع ثلاثة مداميك، كل مدماك لا يتجاوز ثلاثين سنتيمترا، والرخام الأبيض استخدم بشكل درابزون وأعمدة محددة للشرفة التي تقوم بدور مظلة للمدخل الرئيسي للمحطة، واستخدم أيضا في أسفل النوافذ العليا للمبنى ورخام قرميدي، وقد استخدم هذا الرخام في النوافذ ذات الأقواس المدببة.

يوجد ثلاثة مداخل للمبنى: مدخل رئيسي ضخم للركاب يطل على بهو كبير بارتفاع طابقين، يطل عليه رواق محلق زين بالزخارف البديعة، يستند إلى الجدار الجانبي بواسطة دعامات مزخرفة تضفي على البهو جمالا خاصا، يدخل الركاب من خلال ثلاثة أبواب عريضة، ويقابل الزائر من الجهة المقابلة للمدخل خمسة أبواب كبيرة تطل على أرصفة القطارات. وأهم ما يميز مبنى محطة الحجاز هو الواجهات الجميلة وخاصة الواجهة الرئيسية وهي مقسمة إلى خمسة أقسام منها بعلو مرتفع يصل بينهما قسمان بارتفاع أقل، تتنوع الأقسام العليا بكورنيش يشكل في منتصف كل جزء شكلا مثلثيا يحتوي في الجزء الرئيسي، أي المدخل، على ساعة.

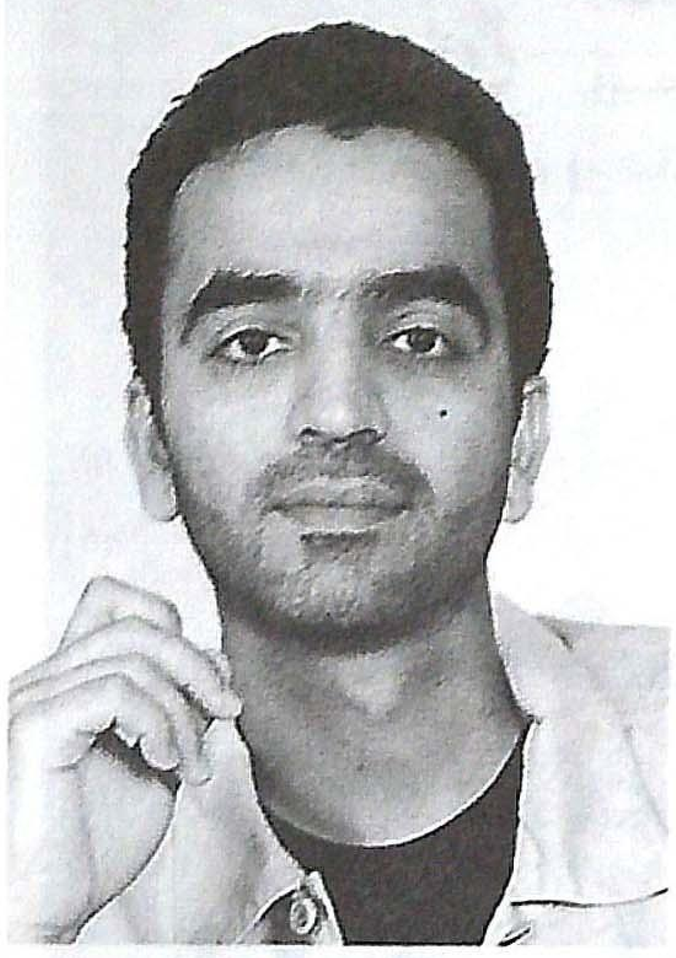
أما أسقف المبنى فالجزء الرئيسي والأجزاء الطرفية منه مغطاة بجملون رباعي، والقسمان الواصلان بينهما لهما سقف مستو باستثناء بيت الدرج المؤدي إلى السطح فهو مغطى بجملون مائل. وسُجل بناء المحطة لدى المديرية العامة للآثار والمتاحف كمبنى اثري وذلك بسبب تميزه وخصائصه المعمارية والجمالية الفريدة. وبالرغم من أن حالة المبنى تبدو جيدة إلا أنه في حاجة إلى مزيد من الصيانة، خاصةالزخرفة الموجودة في البهو. كما يمكن الاستفادة من المبنى - أو جزء منه - واستخدامه مقرا دائما لمتحف الخط الحديدي الحجازي ومقتنياته النادرة التي تحدثنا عنها في البداية.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com
آلة قديمة لصيانة الخط

الشمندوفير

ارتبطت محطة الحجاز، كما هو معروف، بالخط الحديدي الحجازي، الذي اقيمت من أجله المحطة، حيث عرف الخط الحديدي عند إنشائه باسم (الشمندوفير)، وكان تحت إدارة مجلس يراسه وزير دمشق ومشيرها وناظر الخط اليارو الأكرم المشير كاظم باشا، ويعود الفضل في إنشاء الخط الحجازي إلى عزت باشا العابد الذي أوحى بفكرته الى السلطان عبدالحميد الثاني. وبدأت أعمال مد الخطوط من دمشق سنة ١٩٠٠م على خمس مراحل بإشراف مايز باشا الألماني رئيس مهندسي السكة الحجازية: المرحلة الأولى: دمشق - درعا وانتهت سنة ١٩٠٣م، المرحلة الثانية: درعا - عمان وانتهت أواخر سنة ١٩٠٣، المرحلة الثالثة: عمان - معان، وتمت في سنة ١٩٠٤م، المرحلة الرابعة: معان تبوك وأنجزت سنة ١٩٠٦م، والمرحلة الخامسة: تبوك - مدائن صالح في سنة ١٩٠٧م ◆

يعتبر الفنان حسن مير إحدى ركائز الفن التشكيلي المعاصر في سلطنة عمان، ويعد فنانا مغايرا في تشكيله الفني.. حيث ارتباطه الروحي بالأسطورة والبحث عن الروح بتقنية شفافة، يجعله منفردا عن أغلبية الفنانين، بالإضافة إلى تأثره بعدة مدارس فنية ومن أهمها مدرسة الكوبرا، كما نجد اهتمام الفنان بالحركات التعبيرية في لوحاته، وهذا بسبب تأثره بالحركات التعبيرية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة الفن البصري «فارسيللي» والفن الشعبي الذي اهتم به روبير روشنيرغ.



الفنان العُماني حسن مير

البحث عن الروح والأسطورة

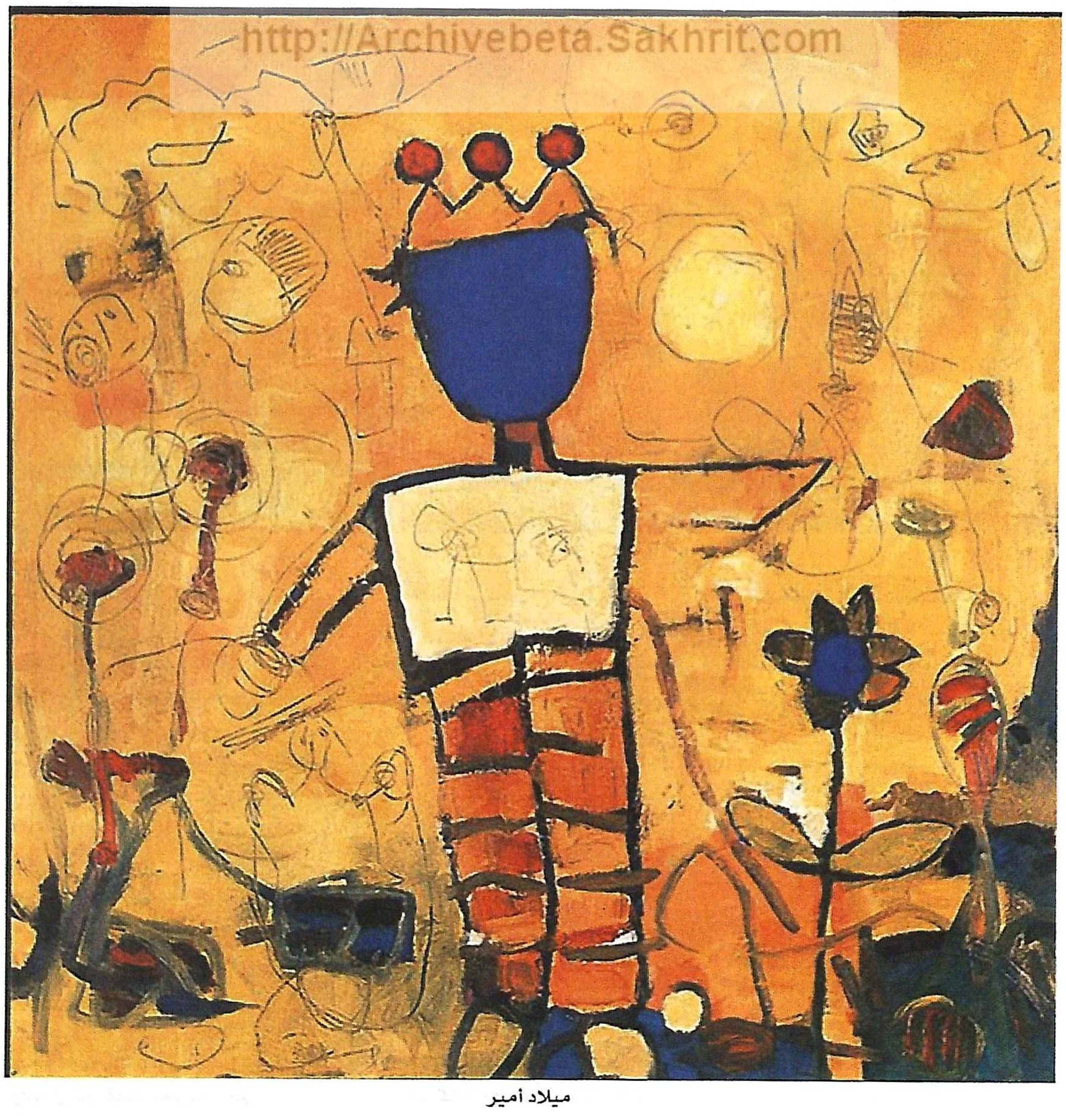
آمنه بنت محمد البلوشي - عُمان

يعد الفن التجريدي عند حسن مير مثل معادل موضوعي للحياة حيث تبرز من خلال لوحاته، الحركة التعبيرية «الدرامية» وتعني له التعبيرية التحرر من الأشياء المادية، فهو يتعامل مع اللوحة تعاملا وجدانيا، ويبرز منها المحسوسات التي تدور في دائرة العقل. والفنان حسن مير مرتبط روحيا مع اللون الأصفر والأزرق، وكلاهما يعبر من خلال لوحاته عن المسحة الإنسانية التي تلتحم في خلجاته النفسية وإحساسه حول النقص الإنساني، لذلك نجد أن خطوط القلم الرصاص ممزوجة في لوحاته دلالة على شيء ناقص لم يكتمل، وتعبر هذه الخطوط أيضا عن رؤى الفنان وأحلامه التي تكشف ما وراء الحقيقة.

ولوحة «ميلاد أمير» تعبر عن حالة الفنان الخاصة وعن رؤاه في الطفولة وعن تأثره أيضا بالحكاية الشعبية والأسطورة، لأن اللوحة تحمل الطابع الإنساني والذاكرة القديمة حول الخطوط الدقيقة في اللوحة، كما نجد أن وجه الطفل اختار له حسن مير اللون الأزرق الكامل، ولم يوضح وجهه وجعله مثل لوحة «المندريانية»، كما نجد أن الوحة تضمنت التعبيرية في الخط، حيث يكشف من خلال العين الواحدة العالم الآخر المخفي، وهذا دليل على تأثره بالأسطورة والحكاية الشعبية، كما تمتزج في لوحة الفنان تقنية التبعثر، وكأنه يؤكد تبعثر الأحلام واصطداماتها، وعلى رغم تحقيق غاياته المحدودة نجد روحا صغيرة تبحث في داخل الفنان عن التواصل وجمع بقايا غاياته المبعثرة.

وإذا انتقلنا إلى لوحة (صراخ scream) وأمعنا الرؤية، نجد مسحة الخوف، ولكن تغلغل الشمس في حالة الخوف يعتبر تشكيلا فنيا دقيقا، وكأنه يبحث عن حالة المعادل الموضوعي للخوف، بالإضافة إلى ذلك فإن اللوحة تمتزج وتكشف حالة الصراع بين قوتين (الخير والشر)، فمثلا في زوايا اللوحة لا نجد توهجا في الألوان، وهنا تكمن إشارة إلى الانتصار الداخلي للفنان، لكن تظل حالة «الصراخ» في اللوحة ملتحمة مع «الخوف، والصمت معا»، وهنا يذكرنا حسن مير بقول ريجيه دو بريه: «صمت معروض على نحو ما»، لكن هذا الصمت يخفي بين الخطوط لغة «الإيحاء» الدرامي، وعبر الفنان عن ذلك بالأسلوب التعبيري الإيحائي... وكما قلنا في البداية، إن مير متأثر بمدرسة الكوبرا، وهذه المدرسة ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ومن سماتها العفوية في الخطوط، ولكن تحتوي الخطوط على الدقة والتعبيرية الدرامية. وكأن الفنان بهذه التقنية الفنية يكتب قصة.

واللوحة تعكس عالمين مختلفين، عالم الواقع المرئي وعالم غير المرئي في المكنونات التي توحي إلى كشف رموز، ومن جانب آخر توحي هذه الرموز إلى دلالات عميقة تصف لحظة معينة لدى الفنان، وبالتالي فالمعادل الموضوعي الذي يبحث عنه في لوحاته ما هو إلا حالة تكافؤ بين الأسطورة والحلم معا، فربما تحمل الأسطورة انثيالات غير مرئية، لكن الحلم بالنسبة إلى الفنان ارتباط روحي، وإظهار هذا الارتباط عن طريق التشابك والالتحام، لذلك أطلق البعض عليه لقب «فنان الروحانيات»، لأنه من خلال الالتحام بين الألوان لم يجعل حدا فاصلا بينهما، وإنما جعل التشابك هادئا وشفافا للتعبير عن هوة عميقة في خلجات الروح الخاصة للفنان والبحث عن التواصل، التوازن، المتعة، الأحلام، الرؤى غير المرئية، والتصديق بأنها موجودة، وهذا ما عبر عنه بخطوط قلم الرصاص، الفنان بتلك الدوائر يكوّن أرواحا جديدة من خلال عمل تجريدي وتعبيري.. وفي خلط الألوان بعضها مع بعض، دون أن نجد هوة فاصلة بينهما، نجد أن الفنان متأثر في هذا الجانب بالفنان بول كلي، وهنري ماتيس؛ حيث لا تعبر اللوحة عن خطوط تجريدية فقط، وإنما يبحث من خلالها عن روح التواصل مع الوجود والبحث عن سحر الروح الشفاف، وهذا ما يجعل اللوحة مثل آلة موسيقية تصدر منها شاعرية الألوان وتتحرك الألوان بعفوية.


ميلاد أمير

رؤية الفنان في تشكيل «الوجوه، ورسم العين» متأثرا بالفنان هوانج يونج سونج حيث التعبيرية في الوجه والعين تكشف عن دوائر متنوعة تتصادم وتتخبط في الوجود، فتجد الخوف والاندهاش أحيانا في لوحة واحدة، وهناك عين تشد الانتباه كأنها تخفي شيئا، وحسن مير جعل التعبيرية أيضا في تلك العين التي تكشف العالم الخفي والدائرة المغلقة حول النفس، ومن جانب آخر، نجد أن الفنان مرتبط روحيا بألوان لها تأثير في العين والقلب معا، فمثلا اللون الأصفر يتغلغل في مسامات اللوحة التجريدية بأسلوب متقن، ويجعل اللونين يمتزجان وتنبلج منهما روحه وانفعالاته في لحظة ما. هكذا يكون الفنان حسن مير شفافا في رؤاه يبحث عن الحقيقة الكامنة في ذاكرته القديمة، والألوان تفتح له نافذة صغيرة ليرسم من خلالها أحلامه، لأن الفن بالنسبة إليه عالم خاص مثالي يبحث عن التوازن والتواصل، ويحاول أن يتجرد من مفاهيم الواقع، ويبحث في الأسطورة عن عالمه الطفولي.. ويلتحم مع القصة الشعبية لتكشف خطوط أنامله الصغيرة دراما قصصية لكن عن طريق الفن التشكيلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احترقت لوحاته الخمسمائة في مرسمه بمنطقة المسافرخانة الأثرية، فتغلب على أحزانه، وحمل ألوانه وفرشاته وذهب إلى جزيرة وسط نيل القاهرة ليحتمي بها من الضوضاء والنميمة، يتنفس هواءً نقيا ويعيش وسط حقول الفلاحين، ثم يترجم أحلامه وهمومه ومشاعره إلى لوحات تشع بالحياة.

احترق مرسمه فهرب إلى النيل

محمد عبلة: أومن بالتجريب ولن أصبح أسيرا لأسلوب واحد

الكويت - عبدالمنعم الباز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
عبلة في مرسمه الجديد

منذ أكثر من عشر سنوات وداخل معرض جديد في أتيليه القاهرة، تعرفت فجأة على فنان يرسم بالفحم ويصنع أعمالا فنية بمقاعد خشبية محطمة وأيدي «كواريك» عمال التراحيل ! بعد ذلك حين احتجت إلى بعض الرسومات الداخلية لمجموعتي القصصية، واتصلت به كي ينقذ الموقف فوجئت بأن لوحاته التي قدمها إلي قبل أن يقرأ القصص شبه متطابقة مع مضمون القصص، وكانت صداقة.. ثم مرت السنوات وإذا بي أقرأ عن احتراق المسافر خانة، ذلك المبنى الأثري القاهري الذي زرته في مرسمه عدة مرات، ومع النار ضاعت جميع لوحاته وأحسست بحجم فجيعته، هكذا بحثت عنه في زيارتي الأخيرة للقاهرة لأعرف شعوره إزاء تلك الكارثة، لكنه فاجأني بالدعوة إلى مرسمه الجديد في جزيرة وسط النيل في ضواحي الجيزة. كل ماعليك فعله هو ركوب مترو الأنفاق إلى آخر خط الجيزة ثم تمشي إلى شارع البحر، وتسأل عن جزيرة بين البحرين فيشيرون إليك نحو حلقة بيع السمك على شاطئ النيل، ومنها تهبط إلى مركب خشبي ليس صغيرا وليس كبيرا، في أعلاه سلسلة حديدية تمتد بين الشاطئين، ودور المراكبي هو جذبها فوق بكرة معدنية، بعد ذلك اسأل أي أحد عن محمد عبلة الرسام، وغالبا سيتطوع طفل ما باصطحابك إلى منزله أو بالأصح مرسمه: بيت ريفي بسيط تجاوره حديقة فيها شجرة توت وشجرة جوافة، وإلى جواره مساحة شاسعة من الحشائش الخضراء.

هكذا تنتقل فجأة من ضجيج القاهرة إلى إيقاع ريفي خالص بكل تنويعاته: الحصيرة والتراب والهدوء..!

وفي هذا الجو كان هذا الحوار وكان سؤالي الأول له: من هو محمد عبلة في سطور؟

أنا من مواليد بلقاس - المنصورة ١٩٥٣ خريج كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٨، درست في النمسا وسويسرا وحصلت على جوائز محلية وعالمية أهمها الجائزة الكبرى في بينالي الإسكندرية ١٩٩٦، وجائزة الشراع الذهبي في بينالي الكويت ١٩٩٦، وجوائز في بينالات جرافيك العالمية: فنلندا وبولندا والنرويج. أمارس التصوير والنحت والجرافيك. «متزوج من طبيبة ألمانية متخصصة في الهيموباثي».

أقمت أول معرض عام ١٩٧٨ في المركز الثقافي الإسباني بالقاهرة، وأقمت حوالى ٢٥ معرضا حتى الآن معظمها في ألمانيا وهولندا والسويد. من عام ١٩٧٨ حتى عام ١٩٨٥ أقمت في ألمانيا وسويسرا والنمسا أدرس وأعيش من بيع لوحاتي. وبعد سفري بخمسة أشهر أقمت أول معرض لاقى نجاحا، وبعد نجاحه عرفني الناس وبدأت أبيع وأعمل ثم أقمت معرضا آخر.

ما أهم مراحل تطورك الفني؟

أنا طول عمري عندي قناعة برفض فكرة الأسلوب، وأن يبقى الفنان أسير إطار معين يرى من خلاله الحياة، وكنت دائما منفتحا على أي تغيير يطرأ في الأسلوب، بالإضافة إلى أنني مؤمن بالتجريب جدا، وأحب دائما أن أجرب موضوعات وأشكالا متعددة. من البداية إلى النهاية تشغلني موضوعات محددة، مثلا أول موضوع نفَّذته كان عن النيل، وخلال فترة أوروبا كنت مشغولا بقضية الحرية والبحث عن الذات والأنا.

هل تقصد تطورات الشكل؟

أنا كنت بصفة عامة لا أهتم بالملامح، وكانت معظم الوجوه سلويت ماعدا فترة استثنائية كنت أعمل فيها وجوها إنسانية ٩٠ - ٩١. لكن بصفة عامة يهمني الإنسان كوجود عام وحتى في أحد معارضي كنت أرسم البشر كبقع ونقط في الزحام.

ما سر اغتراب الفن التشكيلي في عالمنا العربي ؟ أظنك مثلا معروفا في أوروبا أكثر من مصر؟

لابد أن نعترف بأن الفن التشكيلي بمفهومه الحديث اختراع غربي. الفن في النظرة الشرقية له وظيفة واستخدام، وله علاقة بالمكان والأشياء والكتب والعمارة لكن الفن للفن، الفن الخالص نابع من مدارس غربية وقد تأثرنا به، وظلت هذه العلاقة الحرجة ملازمة للفن العربي الحديث.

ولكون الإنسان عاش في أوروبا في مناخ آخر، كان ما يعمله في سياق جاليرات ونقاد وناس يتتابع، لكن من الجانب الآخر تشعر بحزن حيث كان من المفروض أن يحدث ذلك في مجتمعك وأنك تتكلم لغة أخرى. لذلك أنا حريص على أن أقيم معارض في الوطن العربي، لكنني أيضا أحرص سنويا على عمل معرض في أوروبا لأنه لا يوجد نقاد فن تشكيلي ولا توجد مجلات متخصصة في الوطن العربي.

لا يوجد نقاد أم لا يوجد نقد ؟

هناك متابعات صحافية وتغطية للأخبار الفنية لكن لايوجد نقاد.

ماذا تستطيع اللوحة أن تفعل في لحظة هزيمة كبيرة كالتي نعيش فيها ؟

اللوحة والأعمال الفنية يمكن أن تحقق أهدافا كثيرة لو انتشرت لأن فيها طاقة، وهناك فنانون عرب يصنعون أشياء جميلة.الفرق هو في التوصيل والانتشار..مثلا لوحة الجرنيكا التى رسمها بيكاسو لو لم تعرض في معرض باريس الدولي الذي يشبه المعرض الصناعي الزراعي والذي يحضره ملايين البشر، لما انتشرت اللوحة وصارت رمزا للمقاومة وصرخة ضد الحرب. فالفن يمكن أن يحقق أهدافا كثيرة، لكن كيف توصل هذه الشحنة كي يبقى مؤثرا؟ فالفنان وظيفته أن يبدع لكن لابد من قنوات أخرى تأخذ هذا الشغل وتشتغل عليه.

وطبعا هذه القنوات مسدودة ؟

هناك عدم اهتمام وعدم فهم للفن التشكيلي، والناس يتصورون الفن التشكيلي أشياء مستغلقة فيهربون منه كي لا يظهروا كجهلة، وحتى المثقفون كثير منهم يعتبر الفن التشكيلي لغة خاصة لا يقتربون منها.

وماذا عن قناة النيل الثقافية والبرامج الثقافية؟

هذا عمل إعلامي، حتى الصورة

نفسها في التلفزيون غير جميلة ! لعدم الاستعانة بالمتخصصين من الفنانين، والقنوات المتخصصة تتطلب «دشا» في مجتمع فقير، بينما المفروض هو العكس. حيث القنوات المتاحة السهلة مثل القناة الأولى تكون فيها البرامج التي ترتقي بذوق الناس، بينما تجد فيها أحيانا مناقشات عقيمة لا تصلح إلا للصفوة.

والمدرسة أين دورها ؟

الكتب المدرسية عندنا تجعل الأولاد يكرهون الجمال: الطباعة سيئة والصور غير واضحة. لا يوجد عندنا كتاب مدرسي واحد فيه لوحات فنانين، بينما كتب التاريخ في أوروبا تجد فيها اللوحات المعاصرة، اللوحات المرتبطة بظروف التحولات والحوادث المهمة، حيث يربطون الفن بالتاريخ والمجتمع.

لماذا كان المرسم وسط جزيرة؟

أمارس هنا حاليا حالة من حالات الهروب والاحتماء من الجنون والانفجار من الأوضاع السياسية التى تحدث، باختصار أحتمي بالنيل.

أحاول تضييق العالم جدا بحيث أحوله إلى جزيرة صغيرة هي التي أعيش فيها، وحتى موضوعاتي الحالية، فأنا مشغول برسم الصيادين والنباتات وورد النيل.

هل هذا له علاقة بحريق لوحاتك (٥٠٠ لوحة إنتاج عشرين سنة) في المسافر خانة ؟

إلى حد ما..أنا بعد الحريق كنت أشعر بأنني محتاج إلى أن أطفئ هذا الحريق بالماء، وكنت قد جربت حضن النيل، فآخر سنة قبل التخرج كنت أتعرض لضغوط شديدة في الكلية من الأساتذة، وفكرت في تركها، وفعلا تركت الدراسة، وجئت إلى القاهرة لأبحث عن عمل واشتغلت في مصنع خزف، وتمشيت على النيل في منطقة المنيب ورأيت المراكب والناس شغالة فاستخسرت نفسي وقلت «لأ دا فيه حاجات جميلة الواحد لازم يرسمها».

ماذا كان شعورك حين عرفت أن لوحاتك قد احترقت ؟

كنت في نيويورك يومها، وفى اليوم التالى اشتريت جريدة «الحياة» ووجدت خبرا في الصفحة الأولى: «حريق كبير يدمر مبنى أثريا بالقاهرة» وكتب بداخله أن المسافر خانة احترقت فاتصلت بابني إبراهيم ما الذى احترق وما الذى تبقى، فقال لي: «يا بابا كله اتحرق المبنى واللوحات»، بقيت ثلاثة أيام بلا انقطاع غير قادر على النوم إلى أن جاء موعد الطائرة، وجئت لأرى المكان وهو محترق، ووجدتنى أذهب إلى أمي في بلقاس، ومكثت في بيتها أسبوعا أكتب مذكراتي في المسافر خانة. لكن حين حاولت الرسم أصبح عندي إحساس بأنني لا أستطيع الرسم لمدة خمس سنين.. كل الذى أستطيع عمله فيها أني أرسم بالقلم الرصاص، والحبر الشيني، لكن طبعا الشعور نفسه كان شعورا متناميا بعدم الأمان، وربما أقمت المرسم هنا في الجزيرة على اعتبار لو حصل حريق فالمياه قريبة، وحتى أعمالي لو بقيت يمكن توزيعها في عدة أماكن.

استعملت فى مسيرتك الفنية الكثير من الخامات والأدوات، أين تجد نفسك أكثر ؟

أنا مازال عندي حلم أن أعمل تماثيل كبيرة ذات يوم، وأنا لي تمثال في ألمانيا حتى الآن لكنني أحب التصوير، والموضوع هو الذي يفرض الشكل، بالإضافة إلى أنني سريع الملل ويمكن أن تجدني أعمل النوعين في الوقت نفسه.

«النفس البشرية مليانة حاجات عايزة اكتشافات ولازم الواحد يدّي نفسه فرصة للتجربة».

ماذا عن مشاكل الفنانين فى الوطن العربى ؟

المشكلة في الوطن العربي كأن هناك خوفا من الصورة، يمكن أن يكون لذلك علاقة بالموروث الثقافي لأن الصورة تفضح «الناس عايشة الحياة كأنها بترتكب جريمة، كأنها عيوب يجب أن تدارى» فهناك رفض داخلي أن يمسك أحد حياتك ويثبتها..

وسط لوحاته الجديدة

الفن التشكيلي رهانه على الزمن (التأمل) والحياة مبنية على السرعة، وبالتالي يعمل ضد الإيقاع، والفنانون مدركون لهذا، وبالمنطق العادي الحياتي يصبحون مجانين لكنهم متعانقون مع الزمن ومع إيقاعهم الخاص. وطريق الفن صعب، حتى في أوروبا رسمت في الشوارع والميادين بورتريهات للناس في مدريد بدولار واحد وتكون الحصيلة عشرة دولارات فى اليوم إلى أن أقمت أول معرض في ألمانيا، وبعت كل لوحاتي ب ١٢ ألف مارك، وكانت ثروة مفاجئة لا أعرف ماذا أفعل بها.

وحاليا الوضع أفضل من ذي قبل، هناك تفرغ يقابله تقدير مادي حقيقي. لقد قدمت للتفرغ سنة ١٩٧٨ وكان بعشرين جنيها في الشهر، رفضت على رغم أن الفنان بيكار هو الذي رشحني، هذا بخلاف المنح والجوائز والمتاحف وقاعات العرض. المهم أن يكون الفنان جيدا تقنيا وقارئا وفاهما مثل الدكتور بالضبط، ويكون عارفا أيضا بأصول الصنعة.

ما موضوع أحدث معارضك ؟

المعرض عن نباتات النيل وأسميته «صلوات للحاء و الشجر» في قاعة الزمالك للفنون.

ألا تمارس عملا آخر إلى جوار الفن ؟

لا أستطيع أن أمارس عملا آخر. أنا عندي أدوات نجارة ولحام وحدادة مثل أي فنان. الفنان مثل المتسول ينتظر فكرة، فأي فكرة لا بد أن تكون جاهزة بالعدة قبل أن تضيع الفكرة، لهذا أيضا أحب أن أنام في المرسم حيث يمكن في أي وقت أن أقوم من النوم لأواصل العمل.

ما سبب تيمة الكتابة وصور الفوتوغرافيا داخل اللوحة ؟

أعتبرها مثل مذكرات، أحمل معي كراسة أكتب فيها الملاحظات وألصق الصور، بالنسبة إلى استخدام الصور، فلأنك تستطيع رؤية تفاصيل وتوثيق في الصورة فإنك لا تستطيع رؤيتهما في الفن، الكاميرا تسجل بالضبط كما ترى، وليس كما تحس، لهذا أستعين بالصور.

ألاحظ وجود ملامح بدائية في لوحاتك خصوصا الجرافيك، فما السبب ؟

من مصادر إلهامي الأساسية فنانو ما قبل الأسرات في المرحلة البدائية،أجد فيها حاجة أصلية كبدايات الكلام، إضافة إلى أن فيها تجريدا عاليا جدا، فكل فنان منتهى أمله أن يصل إلى هذه الدرجة من التجريد.

وماذا يشغلك حاليا ؟

أجهز فيلما تسجيليا عن شعراء التسعينيات وفيلما عن رسوم ما قبل التاريخ، فقد اكتشفت أماكن فيها رسوم ما قبل التاريخ في الصحراء الشرقية ◆

الإنسان الوجع الدائم في اللوحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧٩ دولة عربية وأجنبية شاركت في الترينالي الدولي الرابع الذي افتتح في ١٣ مايو الماضي واستمر إلى ١٤ يوليو، بقاعات الأوبرا وسط القاهرة، حيث اجتمع عدد كبير من الفنانين باعتبار أن الفن أحد السبل المؤثرة في التبادل الفكري والثقافي والفني بين الأمم.

وبالإضافة إلى المشاركات، فقد كُرم عدد من الفنانين في هذه الدورة، وكان ضيوف الشرف هم: أحمد عبدالعال من السودان، بورنو كاروزو من إيطاليا، جمال عبدالرحيم من البحرين، سعيد حداية وصبري حجازي وفتحي أحمد من مصر، وفؤاد الفتيح من اليمن.

«الفنون» تابعت أنشطة وفعاليات هذا الحدث الفني.

الجرافيك فن المستقبل

ترينالي مصر الدولي الرابع .. تجريب وتجديد

مصر - عبدالرسول سلمان

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

المشاركون في ترينالي جرافيك مصر الدولي في مرسم الفنان د. أحمد نوار

يعتبر هذا المعرض، بالنسبة إلى مصر من أهم أنشطتها الثقافية، ويقام كل ثلاث سنوات منذ بداياته الأولى في عام ١٩٩٣، إيماناً منها بأن التصميم الجرافيكي كان ولا يزال من الأمور الحيوية والجوهرية في حياة الفرد اليومية، سواء من الناحية الفنية والثقافية أو من الناحية الاقتصادية والسياسية.

لهذا نجد أن فن الجرافيك قفز إلى فضاءات مبهرة كأحد فنون المستقبل، بما يمتلكه من سمات خاصة منها: تعدد النسخ التي يمكن للفنان طباعتها من العمل الفني الواحد، وانخفاض قيمة اقتنائه قياسا بفروع الفن الأخرى، فهو يعتبر وسيلة مهمة للمساس بالعواطف البشرية والتأثير في الفكر وفي السلوك، وكذلك يعتبر خير شاهد على الارتقاء بالمستوى العقلي والفكري.

ومن تجوالنا في الترينالي الدولي الرابع، ونتيجة للجهود التي بذلها القائمون على أنشطته ظهرت ملامح فنون الطباعة الفنية في مفهومها الحديث، حيث أصبح الفنان أكثر ذاتية وفردية من ذي قبل. كما نجد من خلال أكثر الأعمال المعروضة أن الفنان اليوم يعيش في حالة اغتراب عن المجتمع الذي يعيش فيه، فمن المعروف أن عصرنا هذا، وهو عصر التقدم التكنولوجي وعصر الاتصالات ونقل المعلومات والكم الهائل من المطبوعات في كل مستوياتها التجارية والفنية، جعل الفنان غير قادر على الاستقرار، ولم يستطع إلا الحصول على مزيد من العزلة والاغتراب، لذلك فإن أكثر الأعمال المعروضة هي تأكيد لذات الفنان والتعبير عن نفسه، وعن همومه وأفكاره المتداخلة، إلى جانب الموضوعات الاجتماعية المعقدة.

بوستر الترينالي

وتؤكد لنا هذه المعروضات أن هناك نوعين من الفنانين في عالم فن الجرافيك: النوع الأول غلب على أعماله الأداء التقني في التنفيذ نظرا إلى اهتمامه بمواكبة الفكر الفني المعاصر، وذلك بالاستعانة بالورش المتخصصة لطباعة أعماله الفنية.

أما النوع الثاني: فقد اتسمت أعماله بإمكانات متواضعة جدا من ناحية الخدمات والتقنيات، والقدرة على التنفيذ، وهذا النوع اعتمد تنفيذ أعماله بصورة فردية ذاتية ومحدودة.

لذلك انتشرت في أجنحة الترينالي أعمال جرافيكية بدائية، وتقترب من الأعمال المدرسية موضوعا وتنفيذا، ولا تتوافر فيها تقنيات العصر، وسيطر عليها التجريب والتجريد، مما أوجد فجوة بين الفنان ونظرته إلى المجتمع، وبالتالي فقدت هذه الأعمال دورها الاجتماعي كما فقدت دورها الاتصالي بالجماهير.

من جانب آخر، برزت الأعمال الجرافيكية عند الفنانين المصريين العارضين وعددهم ٤٧ فنانا، تنوعت في أعمالهم الاتجاهات والأساليب، وبرزت فيها التقنيات المختلفة التي تعكس تقدما ملموسا مع التجارب الأجنبية المشاركة، مما يعكس مدى اهتمام المسؤولين في مصر بتوفير المناخ الملائم للعمل والابتكار والإبداع لهؤلاء الفنانين، وقد حصل ثلاثة منهم على جوائز المعرض.

أما المشاركات الأجنبية فقد تصدرت أعمالها أروقة المعرض، حيث فازت بالجائزة الكبرى وقيمتها ٢٥ ألف جنيه الفنانة البولندية فيولا تيتشي، كما فاز بخمس جوائز متساوية وقيمتها ٥ آلاف جنيه كل من التشيك والمجر ويوغسلافيا وبلغاريا والأرجنتين واليابان والنمسا، وفاز بشهادات التقدير ١٠ فنانين من فنلندا والمكسيك والهند والنمسا وسويسرا ونيبال وبولندا والأرجنتين.

وتميزت أعمال هؤلاء الفنانين في فنون الحفر، حيث انفرد كل فنان بتقنيات الطباعة الفنية الحديثة، معبرا عن أفكاره التي اختزنها في خياله ورؤيته الإبداعية وخبرته الفنية، كما

علي حسن - قطر - جائزة تقديرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انفردت بتيارات واتجاهات وفنون ارتبطت بتقنيات العصر.

أما بالنسبة إلى مشاركة الدول العربية والتي ضمت كلا من: الجزائر - المغرب - تونس - الأردن والعراق، فلم نلاحظ تطورا أو تميزا في أعمال المشاركين.

وإذا كانت أجنحة دول الخليج متواضعة مقارنة بمستوى الدول المشاركة الأخرى، فقد استحق الفنان القطري علي حسن الفوز بشهادة تقديرية لتميزه في الأداء والتقنية، فقد كان مستوى الجناح الكويتي محدودا بمشاركة عملية فقط للفنانة ثريا البقصمي. وعلى الرغم من أن الكويت كانت الرائدة في هذا الفن منذ فترة الستينيات بالنسبة إلى دول الخليج، وتمثل ذلك في ظهور أعمال جرافيكية متقدمة للفنانة سعاد العيسى، إلا أن هذا الواقع بات مختلفا اليوم.

وعلى سبيل المثال: في دولة قطر هناك أربعة مراكز لفن الجرافيك، بالإضافة إلى المراكز الموجودة في السعودية والإمارات والبحرين.

وفن الجرافيك أو «الطبعة الفنية» أو «العمل الفني المطبوع» هو التعبير عما نريد ليكون وسيط اتصال لخدمة المجتمع.

وكما هو معروف وكبقية الفنون، فقد تطورت اللوحة الجرافيكية خلال القرون الماضية من مفهومها الإعلامي إلى التجاري وإلى ما وصلت إليه من تحديث تقني بين الإبداع والمهارات في عصرنا الحاضر، مما أدى إلى تفتت العنصر التقليدي في إطار العلاقة بين التأثير والأسباب المتعلقة بالعملية الإبداعية.

فاللوحة هي عنصر شخصي فريد، كما أن وجودها يمكن تفسيره بسهولة وبساطة بمجرد قيام الفنان بإنتاجه.

وعلى هذا فإن اللوحة ليست في حاجة إلى إثبات وجودها، ويجب أن ننظر إليها لكونها وسيطا خاصا ينقل الأفكار والمشاعر.

فيولا تيتش - بولندا (الجائزة الكبرى)

وعلى هامش ترينالي مصر الدولي الرابع لفن الجرافيك، انفردت قاعات العرض في الأوبرا بعرض أعمال جرافيكية للفنانين أحمد عبدالعال من السودان، برونو كارزو - إيطاليا، جمال عبدالرحيم - البحرين، سعيد حدايه، وجدي حجازي وفتحي أحمد - مصر، فؤاد الفتيح - اليمن، كضيوف الشرف لهذه الدورة، ويعتبر هذا التكريم جانبا إيجابيا لهؤلاء الرواد الذين ساهموا في إرساء قواعد هذا الفن في بلدانهم، مما انفردت به تجاربهم الإبداعية في فن الجرافيك ليؤكدوا ترسيخ مفهوم عالمية الفن.

كذلك كان اهتمام اللجنة العليا للترينالي التي ضمت كلا من د. أحمد نوار، د. فاروق شحاته، الفنان محسن شعلان، السيدة هناء فؤاد، د. حمدي أبوالمعاطي، د. أحمد رجب صقر، د. فاطمة إسماعيل عفيفي، الفنان عبدالنبي مرسي،

الفنان محمد الطحان إيمانا منهم بأهمية دور هؤلاء في تطوير هذا الفن، وما يعكسه من إيجابيات في الارتقاء بجماليات الذوق العام في المجتمعات، وهو الأمر الذي سيتأكد لنا ونحن نلقى الضوء على هؤلاء المكرمين.

الفنان السوداني أحمد عبدالعال يتمتع بحس مرهف وشفافية عالية، ويحاول في لوحاته أن يسجل واقع مجتمعه ويعبر عن دقائقه وتطوره، محاولا تطوير فنه ليتلاءم مع الحياة والإنسان في بلده.

وأحمد عبدالعال من مواليد ١٩٤٦، تخرج في مدرسة الخرطوم الثانوية المصرية عام ١٩٦٧، وفي العام نفسه التحق بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية في الخرطوم، وتخرج فيها عام ١٩٧١ بعد حصوله على دبلوم للفنون عام ١٩٨٣، منح درجة الماجستير في الحضارة الإسلامية من جامعة بوردو في فرنسا، وبعد ذلك بأربعة أعوام حصل على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف في علم الجمال.

أما الفنان برونو كاروزو الإيطالي، فهو يؤكد في أعماله الجرافيكية على قيمة الخط وتأثيره على المتلقي من دون إضافة اللون، متحديا بذلك الصورة الفوتوغرافية لإبرازه التفاصيل الدقيقة التي تعكس قدرته الأكاديمية.

وبرونو من مواليد مدينة باليرمو الإيطالية عام ١٩٢٧، ويقيم حاليا ويعمل في مدينة روما. وفي دراسته الأكاديمية درس القانون والآداب والفلسفة في جامعة كارسيس. وأقام أول معرض خاص له في مدينة باليرمو بعد الحرب، وفي عام ١٩٤٦ قام بجولة فنية ودراسية في دول أوروبية مختلفة قبل أن يعود إلى بلده إيطاليا. وتعبيرا عن توجهاته السياسية قدم أعمالا تعبر عن سخطه على الظروف المتردية في مستشفيات الأمراض النفسية، وأيضا إدانته لامتلاك أسلحة الدمار الشامل، والجوع الذي يجتاح مناطق عديدة في العالم، وكذلك إدانته لكل أنواع القهر والتميز العرقي والحروب.

أما الفنان اليمني فؤاد الفتيح، فقد عرضت أعماله في دول عديدة خلال الفعاليات الدولية والبيناليات مثل الكويت وليبيا والسعودية وقطر. ويتجه الفتيح في أعماله التي يستخدم فيها الأبيض والأسود إلى الاهتمام برؤية شديدة الخصوصية تتآلف عناصرها وتتناغم فيها الرسوم والزخارف والخطوط ليصنع لنا نسيجا هارمونيا مترابطا لا يخضع لأي قوانين مستوردة، ويبتعد عن الأكاديمية على الرغم من

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فؤاد الفتيح - اليمن - ضيف شرف

فتحي أحمد - مصر

اهتمامه بالعناصر التشخيصية الدقيقة.

الفنان فتحي أحمد محمود من مواليد ١٩٣٩ بمحافظة قنا احدى محافظات الصعيد المصري، وهو أحد أوائل خريجي كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٤. منحته الكلية درجة الماجستير في الفنون عام ١٩٨٠، ثم حصل على الدكتوراه في فلسفة الفن عام ١٩٨٨، كما يحمل شهادة دراسية في الفنون من باريس عام ١٩٩٧.

وفتحي أحمد له رؤية خاصة في تأليف موضوعاته في فن الجرافيك، فهو لا يستعين بالألوان وإنما يؤكد الشكل الإنساني المرتبط ارتباطا وثيقا بنمو التجربة الفنية لدى الفنان والظروف التاريخية التي عاشها، بما تشمله من جوانب اجتماعية وسياسية ومتغيرات مستمرة وصراعات عاشها الشعب المصري.

الفنان صبري محمد حجازي تخرج عام ١٩٦٣ في كلية الفنون الجميلة - قسم التصميمات المطبوعة، منح درجة الماجستير في الطباعة الفنية من الكلية نفسها، وبعد ذلك بسبعة أعوام منح درجة الدكتوراه.

تتميز أعمال الفنان صبري باهتمامه الكبير بالتراث الإسلامي، وتتحول سطوح لوحاته إلى نوع خاص من التجريد الطبيعي، تلعب فيه الخطوط الأفقية والرأسية والمساحات اللونية دورا أساسيا بعيدا عن الهندسة المعمارية أو التسجيلية الواقعية. تتجاوز فيه المساحات اللونية والخطية وتتناغم في إيقاع يذكرنا برسوم السجاد العربية التجريدية.

بروتو كارزو - ايطاليا

الفنان سعيد حداية ولد عام ١٩٣٧، وحصل على بكالوريوس الفنون الجميلة بتقدير امتياز، وفي العام نفسه حصل على دبلوم للدراسات التربوية مع إجادة التدريس عام ١٩٧٢. منح درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وفي عام ١٩٧٩ حصل على الدكتوراه من المعهد العالي لفن الجرافيك من إيطاليا.

ويهتم الفنان سعيد في لوحاته الجرافيكية بالتفاصيل الدقيقة المحملة بالرموز الموضوعية، كما أنه يهتم بالتكوين ويتخير عناصر موضوعه في حرية لا تخضع لقانون خاص، فالزمان والمكان ملك اللحظة الدرامية يوظفهما باقتدار لخدمة موضوعه.

آخر المكرمين هو الفنان جمال عبدالرحيم من مواليد ١٩٦٥ في مدينة المحرق بالبحرين، وهو عضو جمعية البحرين للفنون التشكيلية. أقام العديد من المعارض الشخصية، كما شارك في معارض جماعية داخل وخارج البحرين، ونال العديد من الجوائز الدولية على أعماله. ويتميز الفنان جمال بقدرته على التسطيح ذي البعد الواحد، فتبدو عناصر اللوحة مسطحة في قالب مجرد يتردى داخل الإطار العام للوحة صانعا نسيجا عضويا واحدا ممتزجا بخلفية اللوحة، وهي أشبه بعزف سيمفوني لموضوع بعينه ◆

ربما يكون الحديث عن معاناة الفن التشكيلي و قلة جمهوره العربي، حديثا ليس بالجديد، وربما أيضا تكون بعض أسباب هذه المعاناة معروفة للكافة (مسؤولين وفنانين ونقاد)، لكن يبقى الأمر في حاجة دائمة إلى تذكير وقرع أجراس ولفت انتباه. منطلقين في ذلك من إيمان بأن الاهتمام بالفنون هو انعكاس لعقول واعية ونفوس سوية. وما زيارة المعارض والمتاحف وغيرها إلا تعبير عن هذا الاهتمام، وانعكاس لصحة العقول والنفوس، والعكس صحيح وخطر... وهنا صرخة تحذير ومحاولة تغيير، واقتراح يراهن على الأجيال القادمة، التي إذا ما أعددناها، أعددنا شعبا قادرا على الخلق والمنافسة.

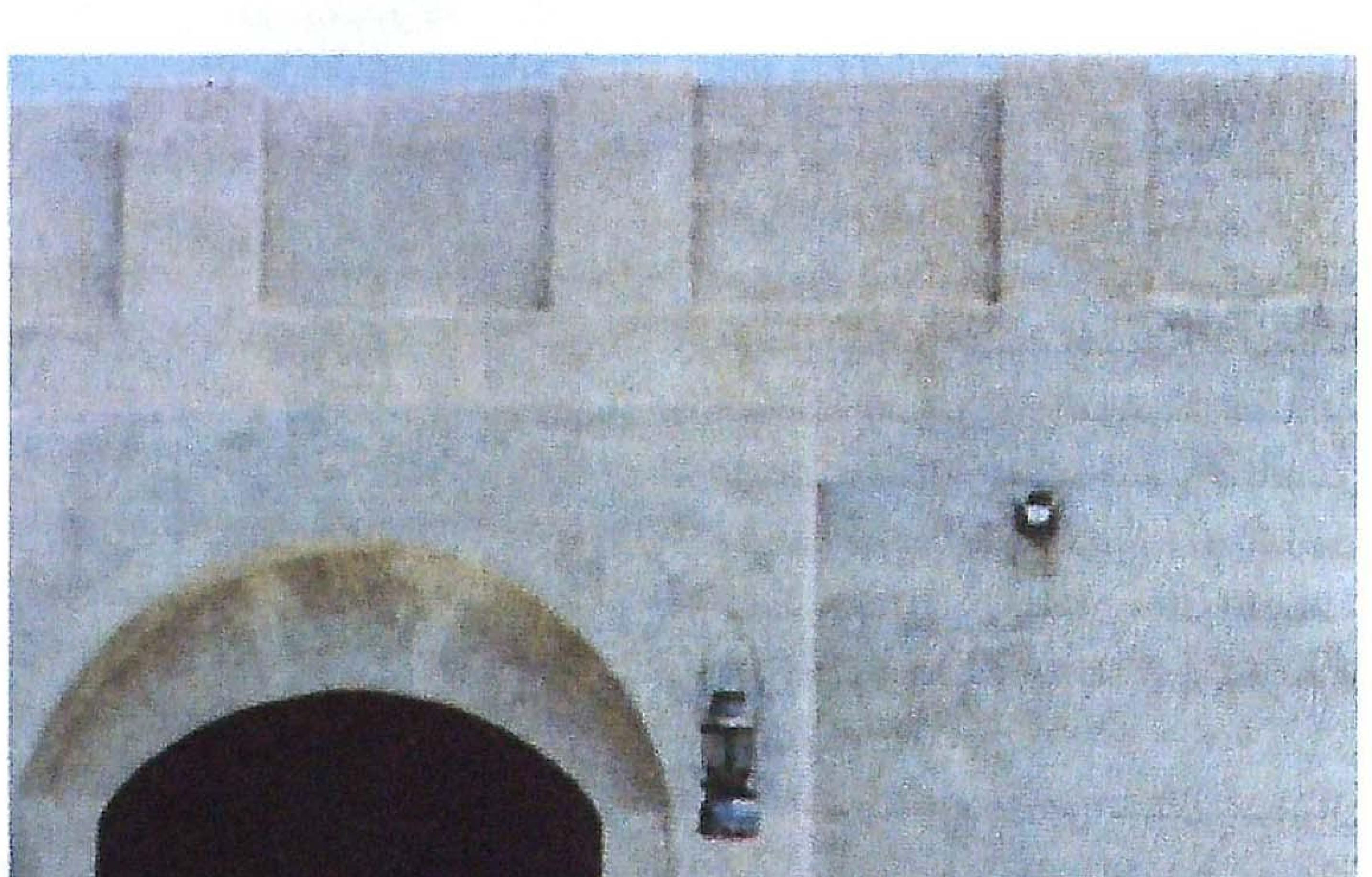
الكويت - أحمد غانم

الزوار في لحظات التأمل

قاعات الفنون خاوية... فمن المسؤول؟

زوار المعارض في ضمير المستقبل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المتحف الاسلامي بالشارقة

لقد تكون في العالم العربي، شرقيه وغربيه في المائة عام المنصرمة بنية هيكلية ضخمة في الفنون، قوامها جيوش من خريجي المعاهد والكليات الفنية المختلفة، سواء في جميع أفرع الفنون التشكيلية والتطبيقية والتربية الفنية والنوعية، أو في المسرح والسينما والباليه و«الفولكلور» وغيرها. بالإضافة إلى إنشاء وافتتاح قاعات العروض التشكيلية، والمتاحف التشكيلية وما تكلم عنه البعض في مصر وسمي بالنهضة المتحفية الرائدة، أو غير المسبوقة. ولا يجادل أحد في أهمية كل هذا، وفي ضرورة وأهمية كل ما أنشئ، وفي كونه عملا ثقافيا وحضاريا حيويا و«استراتيجيا» للأمة. فالمتاحف هي «ذاكرة الأمة» وبعض مخزونها ومكنونها الحضاري، وبعض درسها، وقاعات المعارض العامة هي مرآة للفكر وللسلوك الفني ومدار دائرة الإبداع الحي المتصل.

وكل هذا جميل، ولا يختلف على أهميته عاقلان. والذي لا يختلف عليه، أو يجادل فيه عاقلان، أيضا، أن هذه المتاحف والمعارض قد أنشئت لجمهور غائب ومغيب، وهو جمهور أحبط الثقلين. ويتساءل البعض: لماذا لا تجذب هذه المنشآت الناس؟ ولماذا أصبحت مجرد بنايات جميلة قد أفرغت من مضمونها؟ وكأنها أنشئت لغير ذي هدف!

وواقع الحال أن ليلة افتتاح المعارض الفنية تغص ببعض الرواد، وهم في الأعم الأغلب بعض من «أهل المهنة»! وقليل من أصدقاء العارضين وأسرهم، وأفراد من الموظفين الكبار والصغار الرسميين، وهم القائمون بحكم وظائفهم وأدوارهم على أمر هذه المعارض.. ليس إلا!!

ولا يمكن تصور عدد زوار ليلة افتتاح المعارض التشكيلية العربية بأكثر من خمسين شخصا كمتوسط، وبعد هذا تقف الأعمال الفنية شاخصة على الجدران البيضاء تنعى من بناها، وتقفر القاعات فاها خلوا من الزوار، وكأننا في مدافن الفراعنة، وحيث تقام الأعمال الفنية لتعرض زينتها وجمالها خارج عيون البشر، لجمهور لم يأت بعد، اللهم إلا النزر اليسير عابرا متيما بالفن والصمت.. لا أكثر ولا أقل.

وهكذا تستمر هذه الأنشطة الجمالية الفائقة في المعارض العامة من دون أن تجرؤ وزارة عربية للثقافة، أو من يقوم محلها، على إحصاء دقيق لزوار هذه المعارض التي تعد سنويا في العواصم والمدن العربية بالمئات من العروض الفنية الراقية.

ولكن أمر المتاحف مما يسهل حصره، وكنموذج لهذا، ما قدمته مجلة «أخبار الأدب» الصادرة عن دار «الأخبار» بالقاهرة في عددها الصادر في ٢٠٠٢/٨/٤م، وقد حمل غلافها هذا العنوان «متاحف بلا زوار ... من المسؤول؟» وقد كتب فيه طارق الطاهر تحت عنوان «الأرقام.. الكارثة»، فقدم كشفا بحسابات تسعة متاحف مهمة في مصر تتبع قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة المصرية، وهي متاحف، محمود خليل وحرمه (قدرت ثروته الفنية فيما لو بيعت بالقدرة على

سداد ديون مصر)، وأحمد شوقي، طه حسين، ودنشواي، والشمع، ومحمود سعيد، مركز المتاحف بالإسكندرية، والنصر للفن الحديث، ومصطفى كامل.

ووجد بالحصر الدقيق - شهر مايو عام ٢٠٠٢ كنموذج - أن كل الذين ارتادوا هذه المتاحف التسعة عددهم ٤٥٠٧ زائرين فقط، وقد بلغت حصيلة وإيرادات هذه المتاحف مبلغا وقدره ٨٥١ جنيها مصريا فقط. ويلحظ أن عددا كبيرا من الزائرين كانوا من طلاب الجامعات وطلبة الفنون الجميلة منهم أتوا بلا شك بحكم دراستهم ووفاء لمقرراتهم الدراسية.

وإن هذه المتاحف قد تكلف تطويرها في السنوات الأخيرة - ولا نقول إنشاءها أو قيمتها أو قيمة ما تحتويه من التحف والآثار والفنون - ما يزيد على الـ ٤٥ مليون جنيه. كما أن ميزانية إدارة هذه المتاحف في العام المالي ٢٠٠٣/٢٠٠٢ قد قاربت ٢٠٠ ألف جنيه مصري.

وهكذا يضع الكاتب في «أخبار الأدب» هذه «الأرقام.. الكارثة» أمام الجميع، وهي أرقام تعبر عن خلل رهيب، وعن أزمة حقيقية. ومن الطبيعي أن يتساءل حينئذ عما يسمى بـ«النهضة المتحفية» أهي مجرد حبر على ورق؟ ونقول، أهي رسوم مجانية على جبين المستقبل الغامض؟ بل الأشد غموضا من حاضر متعثر. ويسأل كاتب أخبار الأدب - في قفزة لا تخفى على أريب - عن «التربية المتحفية» وكيف يمكن غرسها في عقول الأطفال؟

وهذا يدل على غاية الشعور بالإحباط من عالم الكبار الذي تكوم وتكون هكذا، عالما اتفاقيا محضا تمارس فيه الفوضى والهدر كامل ملكاتهما المحصنة ضد الدرس والوعي وتمام الإنجاز.

وقبل أن نصل إلى عالم الأطفال فلا بد من وقفة أمام عالم الكبار، والقضية هنا كبيرة وشائكة بل متعددة الأبعاد، وهي مما يصعب أو يستحيل حلها بجرة قلم واحدة.

وكنت أتصور أن هذا الأمر الجلل مما يهم قطاعات وهيئات وأكاديميات ووزارات عربية عديدة تنتشر ذات اليمين وذات اليسار، وكان ينبغي لهذه القضية المحسوسة بالأبصار قبل الأرقام والبصائر أن تتفرغ لدراستها لجان متخصصة، وأبحاث أكاديمية وميدانية مختلفة، وتدار لأجلها مؤتمرات وندوات ومناقشات رصينة، لكنه على حد اطلاعنا وعلمنا المتواضع فإن شيئا من هذا لم يقم به أحد، اللهم إلا بعض كتابات ذات طبيعة صحفية عاجلة، وأشبه ببرقيات استغاثة ترسلها سفائن تغرق وتميد أمواجها.

متذوقو الفن التشكيلي في قاعة أحمد العدواني في الكويت

واكتفى الكبار بالبهجة المصطنعة في حفلات الافتتاح، وتبادل العبارات الدبلوماسية التي لا تحل ولا تربط، وتلقى الدعوات من هنا وهناك، وفي أحسن الأحوال تجري مصمصة الشفتين مع الركون إلى مفهوم بائس بأن هذا نشاط نخبوي خاص لفئات خاصة جدا، ولندع الزمن وحده يحل لنا ألغاز ألف معرض عربي ومعرض، غاب عنه ألف جمهور وجمهور. كما تكفينا مسودات الصحف التي تابعت وسجلت أعمالا لم يرها أحد.

فما الأسباب الحقيقية لهذا الغياب الفاجع للجمهور العربي العريض عن المعارض التشكيلية ومن ثم المتاحف القومية؟ لا بد هنا من دراسات رصينة، وأغلب ظني أن عليها أن تجيب عن هذه الأسئلة الحرجة فيما تجيب عليه:

- أيعود هذا الغياب الجماهيري إلى كوننا ما زلنا ننتمي إلى سلالة حضارية صوتية، ولغوية، بل وشفاهية؟

- أيعود هذا إلى أن لغة الفن التشكيلي الراقي هي لغة مثقفة، صعبة، لغة خاصة، ولم تتح للجمهور الكبير - الأمي في أغلبه - معرفة عناصرها أو فروعها أو أهدافها أو أهميتها؟ (وانتبه إلى أن الجمهور المشاهد لمباراة قدم كرة واحدة أو المتابع لمسلسل تلفازي أكبر عددا من كل الذين رأوا المعارض في عاصمة عربية طوال قرن كامل(1).

- أيعود هذا إلى ضعف شديد في بنية ومناهج ووسائل ومنطق تدريس الفنون والتربية الفنية في مدارسنا؟

- أيعود هذا إلى سحق عظام الطبقة الوسطى العربية، وهي الطبقة المتعلمة التي صارت تعاني ضغوطا حياتية جائرة، تدعها عند حدود الوفاء بالحاجات الإنسانية الأساسية التي يحتاجها الكائن الحي، فلا تكاد تتنفس، فلا هي حية ولا هي ميتة، والمعروف أن انتشار الجمال رهن بالحد الأدنى من الوفرة للكائن الإنساني. ولكن هل يصدق هذا مع الحالة العربية الخليجية، والتي هي أكثر غيابا؟

- أيعود هذا إلى وطأة تفسيرات المستشرقين في تحريم التصوير في الإسلام وقد جعلوه أشبه بالتابو والطواطم المحرمة، وما فهمه السلفيون والمتشددون وما يسميه الشيخ الراحل محمد الغزالي بـ «الفقه البدوي»؟ وهكذا فإن مسألة التشكيل والتصوير والتحريم لم تحل في أذهان العامة بعد؟

- أيعود هذا إلى طبيعة ما يقدمه الفنان العربي، وقد صارت اهتماماته غير مدركة للجمهور الكبير، بعيدة عن خيال الناس، أو عن مفهومهم للفنون، أو عن واقعهم أو عن طبائعهم ومزاجهم؟ فلكأنه يغني لكائن آخر أو لجمهور لم يتشكل بعد، أو لجمهور لن يوجد قط؟!

- أيعود هذا إلى طبيعة الطرح والخطاب الأدبي النقدي التشكيلي العربي، وإلى تدني الحركة النقدية

متحف محمد محمود خليل بالقاهرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربية؟

- أيعود هذا إلى طبيعة المجاملات التي تحكم الكثير من العروض الفنية، واشتغالها بالمجاملات السياسية والفنية وعقلية «الشلة»، والعصبيات، فكم من زيارة إلى معرض تخيب النظر والآمال، وتراه تدعيما سلبيا يدعم الأعمال الساذجة والتافهة والبليدة والقبيحة، وكلها تبلد الحس وتنفر المختص ولا تصل إلى أحد.

- أيعود هذا إلى تهافت الإبداع في المنتجات العربية إن وجدت، ومن العمارة نبدأ إلى الصناعات إلى فنون التصميم والتلفاز، ومن ثم إلى تفاهة البرامج الفنية والرسائل «الجمالية»؟

أسئلة يصعب أن يجيب عنها أبو الهول نفسه. وإنك حين تسألها تفتح عليك مغارة «علي بابا»، وهي مغارة هنا جد مختلفة، إذ تزحف إليك الزواحف والعقارب والثعابين السامة من كل شق وفج.. ألهذا كف الجميع عن السؤال؟

أغلقوا هذه المغارة. ودعوا عالم الكبار ساكنا في غفلته متلذذا في تخلفه العقلي عن إدراك المسائل بدقة، متقاعسا عن الشجاعة المطلوبة في ابتداع الحلول وعلاج مشكلاته. ويبدو أن للتخلف العقلي لذائذه القصوى. وما بريق الواجهات الزجاجية اللامعة هنا وهناك، وهي فارغة وبلا مضمون أو محتوى أوتأثير أو فاعلية، إلا لذائذ عالم صار متجمدا في حركته، ومتحركا في جموده. عالم غادره الزمن وهو لم يغادر الزمن بعد. دعوه، في قوقعته واتركوه يلهث في أنفاسه الأخيرة المتخشنة، وهو يلفظها، فهذا الزمان العربي الأخير يبدو أنه لن يقدر على إعطاء شيء أفضل.

ولا نقول هذا متشائمين أو «متشائلين»، ولكننا ندرك أن علاج مثل هذه القضية وعلى مستوى عالم الكبار العربي يحتاج إلى صراحة لا يطيقها، وإلى إرادة لا يملكها وإلى ديموقراطية وشفافية لا يسيغها، وإلى جهود جبارة لأجل عمل معنوي لا يتحمس له، فهو عالم يتحمس للمواد الصلبة والمنشآت الميتة، ويصعب عليه إدراك اللطائف المعنوية والفكرية وإدراك أهميتها، كما أنه لا يحب الفعالية ويرعى في لذائذ آخر الصفوف العالمية.

كما أنه في «تفكيرنا المتفائل»، ما يسمح بالعلاج والاعتذار، مما تسمح به قوى هذا النظام العربي مجتمعا أو منفصلا، وذلك إذا ركزنا الأمر في إرادة الوصول بالجمال إلى الأطفال وإلى الصبيان وإلى التلاميذ وإلى طلبة الجامعات. فهم حالات اشتياق ونمو واحتراق

متحف الآثار الفلسطينية بالقدس

واكتشاف. وهم بعد عدة سنين سيكونون في موضع الإنجاز والعمل. وإذا اصطنعنا حلا مرضيا يصل بنا إليهم، ففي بضع سنين ستتحول الخارطة الثقافية والجمالية العربية بقوة من جذورها، وإننا قد نحتاج إلى مجهودات أضعافا مضاعفة إذا أردنا مجرد الإحاطة الدقيقة والفهم: لماذا تقاعس الجمهور الكبير من عالم الكبار العرب عن صالات العروض ومتاحف الفنون؟ هذا ناهيك عن تكاليف العلاج التي ستكون «فاتورة» فاحشة الثمن.

ولكن لا يمنع هذا الاقتراح المعني بالتوجه إلى الصغار والشباب من أي مساهمة مشكورة وعلمية وعملية يريد أن يقوم بها أي أحد، وأي جهة موثوقة نحو عالم الكبار التام الصنع الكامل المعالم. لنركز على اقتراحنا الذي أرجو أن نأخذه بكل جدية، وهو من قبيل «الأحلام الممكنة».

والاقتراح يدعو المسؤولين عن التربية والثقافة والإعلام مع غيرهم ممن تتطلب الحاجة إلى جهدهم، أن يقوموا في كل عاصمة ومدينة عربية كبيرة بإيجاد إدارة خاصة بالفنون، إدارة للتعبئة الجمالية، إدارة «للتربية المتحفية»، وتتواضع هذه الإدارة على هدف بسيط هو ترتيب وتسهيل وإدارة زيارات يومية للمتاحف والمعارض في المدن العربية، وفي مدينة عربية سكانها قرابة المليون يجب أن نعمل على تيسير زيارة خمسمائة من الأطفال والتلاميذ والطلبة يوميا إلى المعارض والمتاحف في خطة عمل وجدول جاد طوال العام الدراسي.

ووجاهة هذا الاقتراح والعمل البسيط متى ما توافرت الإرادة والقرار تتركز في الآتي:

أولا: تكلفة مالية يسيرة ولربما معدومة، فإنشاء إدارة من عدة حجرات بعدد من الموظفين المختارين بحيث لا تتجاوز عشرة من الأفراد، بالإضافة إلى تيسير عدة باصات مدرسية، ليس بالتكلفة الكبيرة.

ثانيا: إن المعرفة التشكيلية والجمالية في جوهرها معرفة نظرية وذوقية، وإن مجرد التعريض المناسب للعين على الرؤية الجمالية كفيل بتحريك آليات الإبداع خاصة لدى أمخاخ الأطفال الغضة.

ومن الممكن هنا دعوة القطاع الخاص وبعض الشركات الكبرى للمساهمة في هذا المشروع سواء بالتبرعات العينية أو إضفاء بعض الفرح على الأطفال بإهدائهم بعض منتجاتها الغذائية أو غيرها، والعمل على التوسع في زيارات للمعالم السياحية والمباني العملاقة والممتازة، وكذلك المصانع والمطابع وغيرها مما يشكل لدى الأطفال وعيا شاملا ببيئتهم الشاملة.

ومن الأهمية بمكان أن يكون في فريق هذه الإدارة مختصون بعلوم الجمال والفن والتربية، يكونون على اطلاع مسبق على الخطة السنوية للعروض الفنية في القاعات المختلفة. وينصحون ببعض هذه المعارض في تنسيق مسبق بأن يراها فريق مختص من الطلبة أو شريحة عمرية معينة.

ومن الممكن أن تكون هذه الزيارة مجالا إضافيا لمدرسي التربية الفنية، والفنانين والنقاد إلى المسارعة بتقديم هذه الأعمال المعروضة وشرح بعض من أسرارها ومعالمها الفنية. كما يمكن لشخصيات عامة مهمة ومن مشاهير الفنانين أن يكونوا في استقبال أبنائنا والحفاوة بهم. ومن الممكن أن تشتمل زيارة قاعات العروض التشكيلية للأطفال والتلاميذ على عرض بعض الأفلام الفنية والتسجيلية والتربوية الجمالية، التي تمتلكها وزارات التربية والثقافة العربية وتظل حبيسة العلب والظلام.

ما أسعدنا إذن حين تمتلئ هذه القاعات وهذا الفضاء الجمالي بأبنائنا، وأن يعرفوا طريقهم الموعود إلى هذه الأبهاء. فمن حق أبنائنا علينا أن يعرفوا هذا الطريق، ويتلمسوه، ويدركوا لذائذه العليا فكرا وجمالا وإبداعا.. ومن واجبنا أن نقدم لهم هذه المائدة، وأن نأخذ بأيديهم إلى أبهاء الفن وإلى واحات الجمال ليحلوا هم بأنفسهم طلاسم هذا السحر الحلال.

والذي لا شك فيه، والذي أنا مؤمن به، والذي أنا أراه.. أننا بعد ما لا يزيد على عشر سنوات من الاستمرار اليومي في هذا، سنجد أمامنا جيلا آخر قادرا على إدراك مشكلات الجمال وقادرا أكثر على حل مشكلات الحياة، فالجمال هو الحرية.

والجمال هو الإبداع في ذروته.

والإبداع هو أصل كل قوة ثقافية بل واقتصادية لأي أمة.

الإبداع هنا عمل تنموي واستراتيجي بعيد المدى.

ولربما ينجح هؤلاء في كثير مما فشلنا فيه، والذي لا شك فيه أن قيامنا بهذا الجهد الإضافي القليل سيشعرنا بالجدوى من إنشاء كل هذه القاعات والمتاحف فلا أظننا جميعا سعداء بهذا القصور الجماهيري الواضح اللافت للنظر والمخيب للآمال والطموحات.

بقي شيء لا بد من مناقشته بوضوح، فقد يقول قائل هذه المهمة لم لا يقوم بها الآباء والأمهات؟ والجواب أن فاقد الشيء لا يعطيه، ولو عرف الآباء والأمهات طريقهم إلى هذه الأبهاء لساعدوا أبناءهم في هذا الاتجاه.

وكلنا يعرف بعضنا، ونعرف أن الآباء في نهاية الأسبوع وفي الإجازات يأخذون بيد أبنائهم بل وجيرانهم إلى المطاعم السريعة الأمريكية والغربية، وإلى الملاهي الميسورة للأطفال لكن لا أحد منهم يفكر في اصطحاب أبنائه إلى قاعات الفن والجمال. ولي تجربة خاصة، وحيث كان وقتي يسمح لي منذ بضع سنين باصطحاب بعض من أبنائي وأبناء أخوالهم وأصدقائهم لزيارة بعض المعارض وهؤلاء الأطفال يذهبون بمعدل أسبوعي مع آبائهم إلى الأماكن الترفيهية المختلفة التي ذكرنا سابقا. ثم شغلتني المشاغل مع هذا منذ عامين أو ثلاثة، وإذا بأحد أبناء العائلة، وفي صوت هامس حزين، يسألني ويرجوني: يا عمي.. مضى زمن بعيد لم تصطحبنا فيه إلى معرض مما كنا نراه معك؟ ولقد فوجئت بالنداء.. وفرحت أن له في نفسه صدى جميلا وذكرى باقية.. ووعدته بأن أواصل معهم ما أمكنني مشوار الجمال. غير أن الكبار هم بين مستلب في الوقت والمهام، وجاهل جهلا تاما بهذا، فالاعتماد عليهم في هذا الشأن كتوهم العطشان في السراب. ومن هذا يبقى الجرس معلقا في رقاب المسؤولين عن الفنون في بلادنا. هذا إذا أردنا جيلا أفضل منا وأهدى سبيلا.

وفي نهاية المقال أعود إلى القول: انتبهوا يا أولي الأبصار.. أرجو الانتباه.. والتفتوا بجدية إلى هذا الاقتراح الذي يبدو بسيطا في مبناه وفي معناه، لكن أهدافه كبيرة طموحة.

وماذا سيحدث لنا إذا جربناه؟ أظننا لن نخسر سوى تخلفنا الجمالي العام ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجعلني أيها الفن خادما من خدامك المتسلطين على الحياة
والمس نفسي بشعاعك لعلها تقترب من مبدعها

"الرسام" جبران خليل جبران

رمزية تعتمد على الحركة والإيحاء

جبران في باريس (١٩٠٩) في محترف الفنان (بياروسال برنو)

غيث العبدالله - سوريا

ثمة عوامل عدة، سياسية واقتصادية واجتماعية، كانت وراء هجرة كاملة رحمة إلى أمريكا سنة ١٨٩٥ مع أولادها الأربعة، ومن بينهم جبران البالغ من العمر اثنتي عشرة سنة، حيث حطوا رحالهم في بوسطن وتحديدا في الحي الصيني المعروف بحي الفقراء المهاجرين. هناك التحق جبران بالمدرسة المجانية للغرباء. خلال دراسته اكتشفت المعلمة جسي فرومونت بل موهبته في الرسم، وبدورها قدمته إلى رائد النهضة الأدبية والفنية في بوسطن فردهولند داي، المولع بالشرق وروحانياته والشغوف بالنماذج الشرقية، فوجد في وجوه أسرة جبران تعابير جذابة، وقدمها أكثر من مرة في معارضه الفوتوغرافية.

اهتم داي بجبران ورعاه وسخا عليه بدواوين الشعر الإنجليزي ومعاجم الميثولوجيات، كما سهل عليه التعرف إلى نخبة البيئة البوسطنية، وحثه على الرسم، وأقام له في محترفه أول معرض لرسومه سنة ١٩٠٤، خلاله التقى ماري هاسكل، وكان هذا اللقاء ثمرة ثمار المعرض.

قدمت ماري هاسكل لجبران دعما تخطى التوقعات، متمثلا في نواح ثلاث، مادية ومعنوية وأدبية. إن إيمانها بأفكاره وموهبته ونبوغه ورغبتها في اكتشافه وفتح أبواب المستقبل أمامه على مصاريعها، دفعها إلى أن ترسله إلى باريس لمتابعة دراسته للفن على نفقتها الخاصة، وهناك قضى جبران عامين وأربعة أشهر (يونيو ١٩٠٨ - أكتوبر ١٩١٠) يطلع وينهل من مواطن الفن الحقيقية، ويصارع الألوان ويتزود خبرة، ويتعرف أكثر على الفنانين وأعمالهم عن طريق زيارته المستمرة للمتاحف ودور العرض. يلتقي شخصيا بأوجست رودان ويتأثر به ويشارك في المعارض الرسمية ويلاقي فيها النجاح والتشجيع، ومن هناك يكتب إلى ماري هاسكل في ٢ أكتوبر ١٩٠٨ قائلا: «.. آمل أن تطول بي الأيام، فأتمكن من إنجاز ما يستحق أن أقدمه لك أنت التي تقدمين لي الكثير. وآمل أيضا أن يأتي اليوم الذي يمكنني القول فيه ها إني صرت فنانا بفضل ماري هاسكل».

ويعترف لها في رسالة ثانية:

«إن معرفتي بك هي أعظم حدث في أيامي ولياليَ وأعجوبة خارجة عن نظام الأمور الطبيعية».

في وصيته التي تليت بعد وفاته في ١٠ أبريل ١٩٣١، أوصى جبران برسومه ولوحاته وأشيائه الثمينة التي حواها محترفه إلى ماري هاسكل، أو بما تراه هي مناسبا بشأن ذلك، فترد ماري على هذا العطاء الجبراني بعطاء أعظم، وترسل كل هذه اللوحات الفنية والأشياء المهمة إلى بلدته بشري، حيث هناك يرقد رقدته الأخيرة في دير مارسركيس الذي تحول إلى متحف يحمل اسمه ويضم أشياءه وإبداعاته.

ومتحف جبران هو دير مارسركيس نفسه، وقد مر بمراحل عديدة وتطورات مهمة جعلته يأخذ عبرالأزمنة أسماء وصفات مختلفة، وكل مرحلة تكاد تشكل محطة تكيفت مع الظروف والحاجات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفجر - المرحلة الثانية

كانت لجنة جبران قد اهتدت عام ١٩٧١ إلى رغبته المدونة في رسائل موجودة في محفوظاته. بأن يجعل هذا الدير صومعة تعرض فيها لوحاته لو قدر له أن يشتريه ويقيم فيه.

وقد جرى الشراء يوم رافقت مريانا أخت جبران جثمانه إلى بشري، وهذه بدورها قدمت كل البقعة المشتملة على الدير والمغارة والغابة إلى لجنة جبران لتحقيق رغبة أخيها.

وفي العام ١٩٧٥، تحول الدير إلى متحف ليضم ٤٤٠ لوحة لجبران ومجموعة لا بأس بها من الأوراق والمخطوطات والدفاتر التي دونها بخط يده، إضافة إلى أثاث مرسمه وأشيائه الخاصة، فهنالك يتسنى للمرء أن يرى مكتبة جبران وحقيبته وسريره وطاولته، ولا يزال القبر في المغارة ضاما تابوته وبقاياه.

وقبل أن يغادر الزائر سيجد عبارة محفورة بالنار على خشب الأرز، كان قد سجلها جبران بقلمه على أحد دفاتره تقول:

«أنا حي مثلك وأنا واقف الآن إلى جانبك، فأغمض عينيك والتفت تراني أمامك».

من يتتبع مسيرة جبران، الأديب والفنان، في ضوء بعض الدراسات الأكاديمية وبعض الكتابات الأخرى، لا بد له من أن يختصر جبران مرحليا بما يأتي:

من المرحلة الأولى من حياته: أو مرحلة الحب، وتمتد زمنيا من البدايات حتى سنة ١٩٠٨ تقريبا، حيث كان الحب والتجاذب العاطفي بين الرجل والمرأة هما المسيطرين على تفكيره.

لقد كثرت مؤلفاته الأدبية خلال تلك المرحلة، ولكن رسومه كانت أقل وخصوصا قبل العام ١٩٠٥، لأن معظم أعمال تلك المرحلة التهمه الحريق الذي شب في محترف «فرد هولند داي» سنة ١٩٠٤ حيث كان يعرض أعماله. وخلال المرحلة نفسها أيضا لم يرسم جبران في أي من مؤلفاته الأدبية الخاصة.

أما المرحلة الثانية وهي مرحلة القوة، وقد امتدت من أواسط العام ١٩٠٨ حتى أواسط العام ١٩١٨، وهي تطل عبر كتاباته السياسية التي راحت تدعو بقوة وعزم أهالي وطنه والبلاد العربية إلى رفض الاستعمار العثماني ونبذه.

وهذه المرحلة لا تختلف من حيث الأداء الفني إلا اختلافا بسيطا، لكن الرموز جاءت جديدة وهي موحية بالقوة والتحول كـ «السيناتور» الذي هو رمز الالتصاق بين القوتين الأنسية والبهيمية.

لقد رافقت روح الثورة لديه روح التمرد. وها هو جبران في «الأرواح المتمردة» يعلن حربه على الاكليروس، وأهل الشريعة وأساطين الواقع السياسي، داعيا الجميع إلى الانتفاضة والحرية.

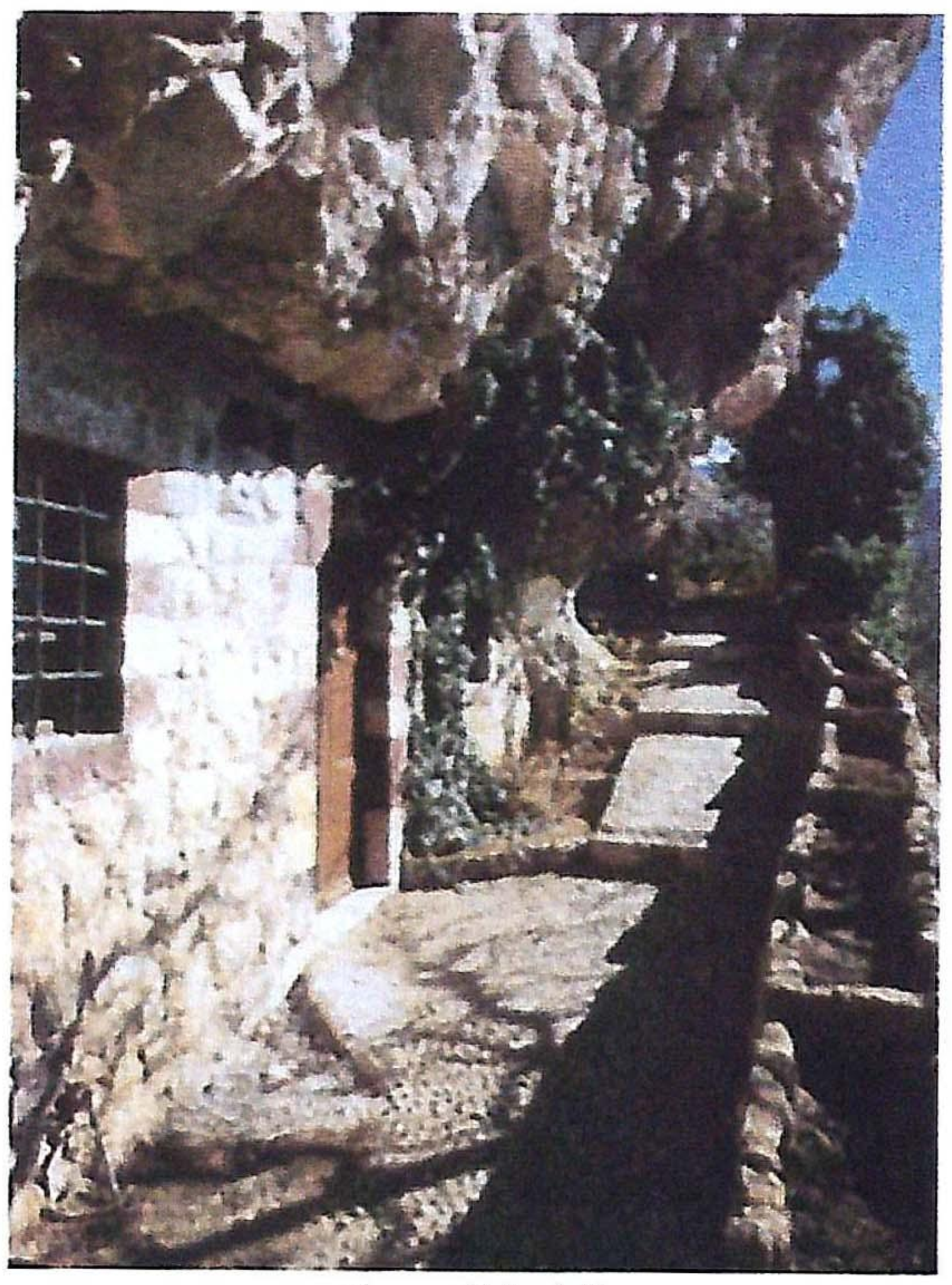
وعن المرحلة الثالثة وهي المرحلة الروحانية، وتمتد من ١٩١٨ إلى ١٩٣١، وفيها بدّل جبران بعد تأمل كبير الكثير من مواقفه التي اعتمدت على القوة للوصول إلى التغيير، فاعتنق دعوة المحبة الشاملة التي تخص جميع البشر، وتستطيع إحلال السلام في العالم أجمع، وفي نفس كل إنسان. لقد سكن الفيلسوف نيتشه أفكار جبران خلال مرحلة القوة، لكن يسوع الناصري، يسوع الحب والخلاص، حب القوي للضعيف والبار للخاطئ والصديق للعدو، يسوع هذا الساكن في أعماق الذات الجبرانية منذ الطفولة يستيقظ فيه ويقوده نحو التوازن، فهو المحبة والقوة معا. لقد صيغت رسومه خلال هذه المرحلة لتساند أفكاره الأدبية المثالية، التي كتب أغلبها باللغة الإنجليزية، حتى لكأن رسومه وسائل إيضاح حية لتجسيد أفكاره الروحانيه والتعبير عن نفسيته.

عبر جبران خلال هذه المرحلة بأجساد أثيرية تعكس ملامح الروح أكثر مما تعكس التفصيلات والتشريح الجسدي، فاللوحة أجساد شفافة، راقصة، مفرحة ومتألمة، حزينة وجذلة، لكنها بعيدة عن التقريرية الواقعية، وعن الواقع المعيش والحياة اليومية السائدة، إنها مقبلة من عالم الحلم وعالم المثال.

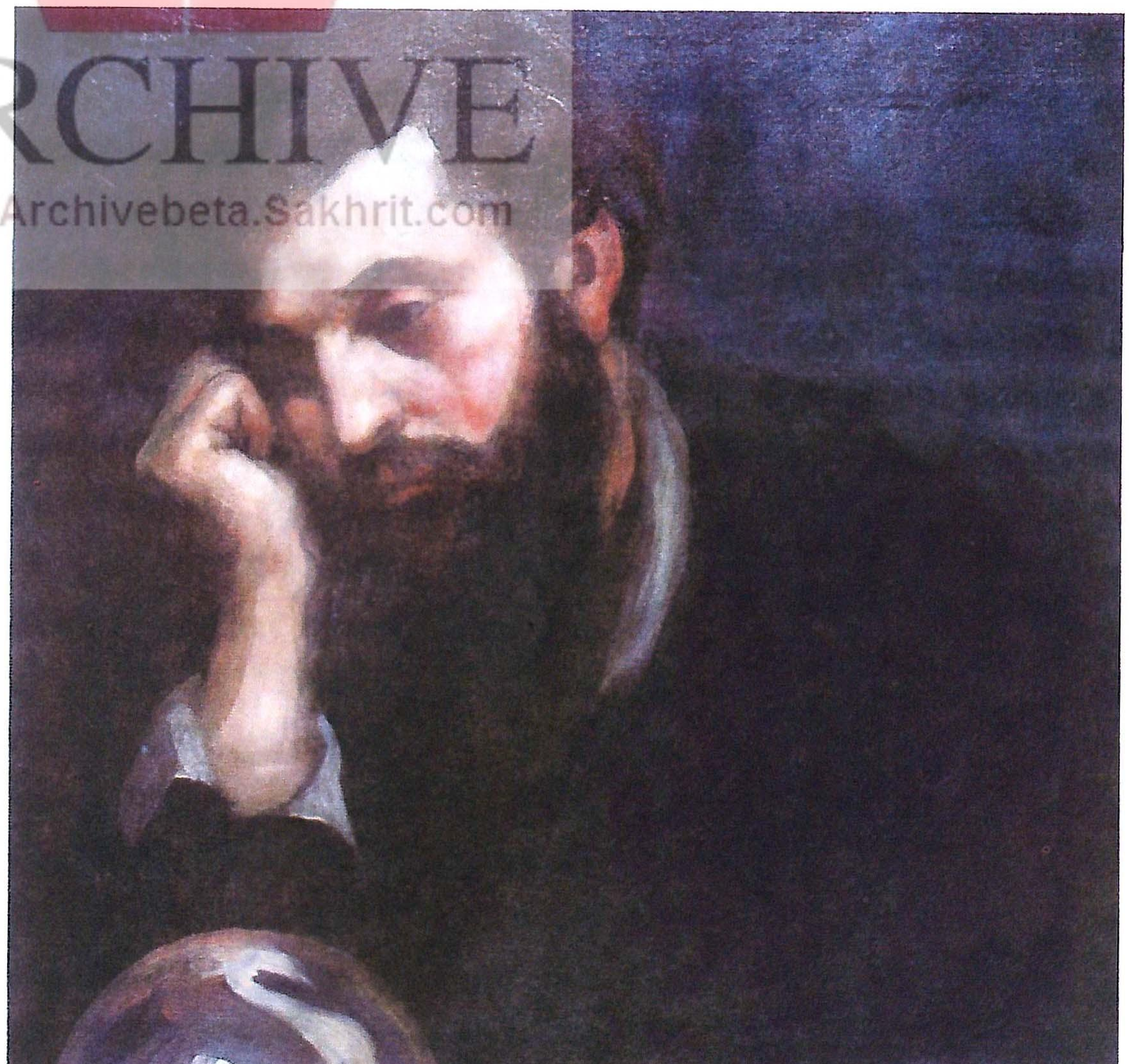
كانت مقومات الرؤيا عند جبران تتمثل في العراء، الطبيعة القوية، الأشخاص العمالقة، الآفاق المتدرجة هبوطا وصعودا، توالد الأشخاص، الأجيال المتعاقبة، الأثير المليء بالأرواح، الرموز، الأبعاد المجهولة المصادر... هذه المستغربات هي ذاتها المقومات الأساسية في الرؤيا الجبرانية، ولعله قصدها عندما قال: «أعرف أن في نتاجي شيئا هو غريب في الفن. أقصد أنه جديد. ولو لم أكن أعرف ذلك لكنت قذفت بعيدا بفرشاتي وألواني».

العديد من الأبحاث على اختلافها وأهميتها التي تناولت جبران الأديب المفكر لم تستطع اللحاق بجبران الرسام، ولم تقبض بعد على العلاقة بين نتاجه الكتابي والتصويري، وقد ظل جبران الكاتب، وهو يغزو العالم في ضفة، وجبران الفنان في أخرى ضيقة، إذن ما العلاقة بين جبران المفكر وجبران الرسام، وهل هناك من خيط فاصل بينهما وما ماهية هذا الخيط؟.. سؤال أجاب عنه المفكر والباحث وهيب كيروز مدير متحف جبران، الذي أصدر مبحثيه «عالم جبران الفكري وعالم جبران الرسام» محاولا التقريب بين الضفتين وإيجاد العلاقة بين القلم والريشة، يقول كيروز:

جبران يتكامل ولكن في كل من الناحيتين، أي الكتابة والرسم هما لغتاه. وجبران أتقن اللغتين بشكل عميق، فاستطاع أن يكون صاحب أسلوب خاص به، وقد يكون هذا الأسلوب قد ساهم في خلق الكثير من معالم النهضة الحضارية الحديثة. في أمريكا أو في المشرق هنا، كما أنه ملك في الوقت نفسه وبأصالة أسلوب الرسم بمادته، ونوّع في تقنياته ومواده حتى استطاع في النهاية، أي خلال السنوات العشر الأخيرة من حياته، أن يؤدي ذاته بكل أبعادها وتوقعاتها للحياة والكون.فجاء مائيا فحميا، شفافا، رؤيويا، وبذلك أظن أنه تعذب إلى حد بعيد ليكوّن أسلوبه الخاص في تكوين اللوحة، ومن هنا فالعلاقات (داخليا) هي ذاتها. أما في التعبير فأستطيع أن أقول مستعينا بمقولة للجمالي الفرنسي العالمي رينيه ويك بأن ما تبلور فكرة واضحة في ذات جبران أداه في الكلمة، وما لم يتبلور فكرا واضحا موضوعيا تبلور في الشكل ونغمية الشكل. وما أمسى فكرا واضحا تبلور في الكلمة. والكلمة جاءت موسيقية رائعة تجذب القارئ من دون أن يعرف

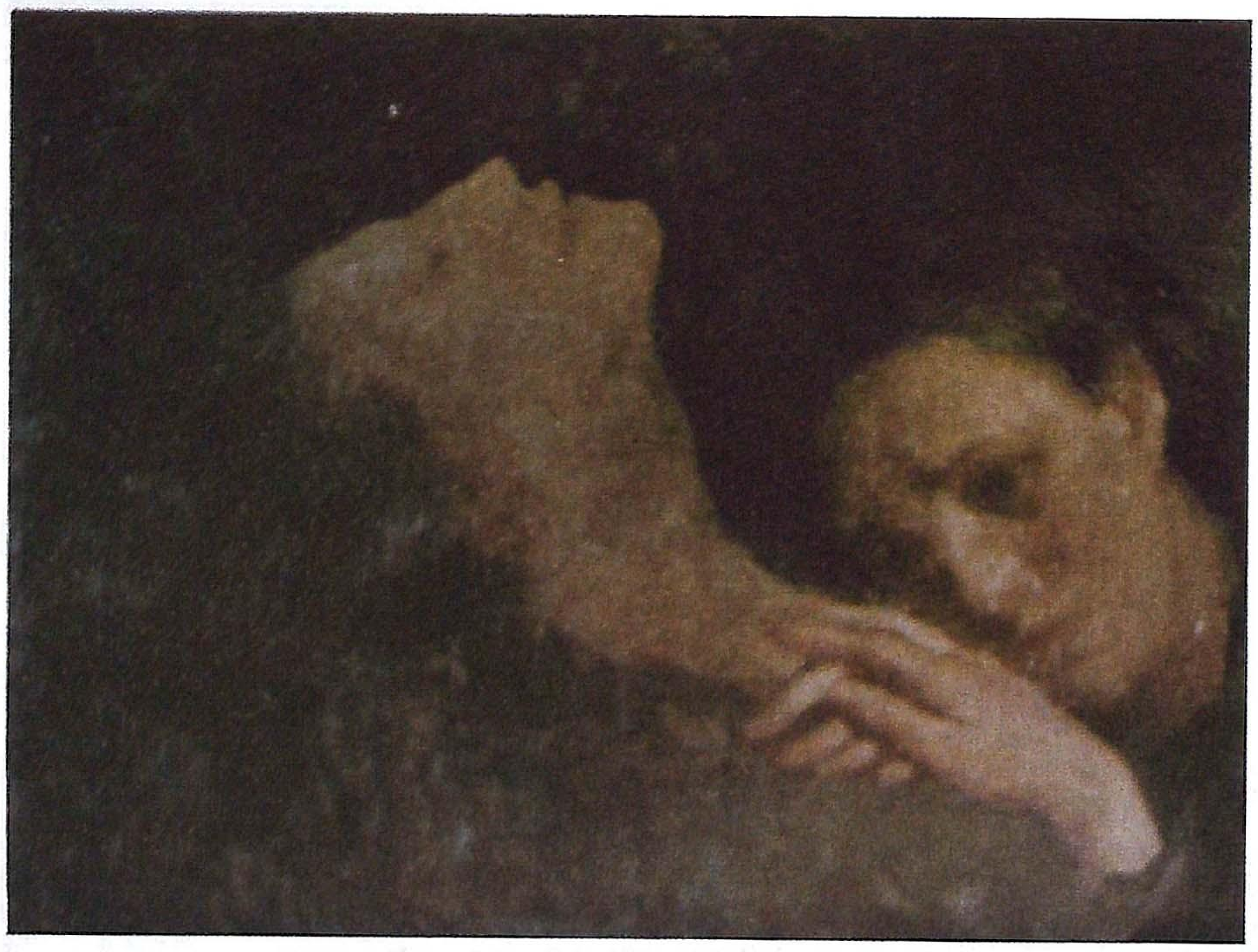

الطريق الى جبران

شعلة الحياة


«المفكر» يقرأ معه الحياة الأخرى على الكرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسرة جبران



نحو اللانهاية

لماذا تجذبه، فجبران ينطوي على نوع من السرية الفنية القائمة في ذاته كاتبا كان أم رساما.

في الحقيقة لا يمكن الفصل بين النزعتين الأدبية والفنية في شخصية جبران، ذلك أن الصراعات الفكرية المستعرة في عقله ونفسه، كانت تكمل بعضها من الناحية الفنية لتصب في النزعة الأدبية، والعكس أيضا، إن اتجاه جبران في الأدب والفن يمكن أن ندعوه بالرومنطيقي الرمزي، والرمزية لعبت دورا كبيرا في أعماله الأدبية والفنية على السواء.

وأسلوب جبران الرمزي يعتمد على الحركة، حركة الأجساد لتحديد معالم الموضوع - الفكرة ووصفه، كما يعتمد على الإيحاءات الحلمية للوصول إلى اقتناص الحالات الصوفية المعبرة عن التعابير كافة في رسم الوجه البشري. لكن الأسلوب الذي اتبعه في أداء هذه الأفكار إنما استمد سماته ونبضاته من الكلاسيكية الصارمة أحيانا، ومن الأكاديمية الباردة أحيانا أخرى، لذلك نلاحظ اعتماده على توزيع الظل والنور لإبراز الحجم في وجوه موضوعاته وأجسادها، غالبا ما يصل إليه بطريقة الدلك بالأصابع على المسطح الورقي، بحيث تؤدي عملية دلك بودرة الفحم أو الرصاص إلى إظهار التفصيلات مبتعدا عن طريقة إبراز العناصر التشريحية بواسطة الضربات الخطية المتتالية إلا لماما، إنه يسعى أيضا إلى إظهار الحجم والكتلة وحدود العناصر بواسطة ذلك الزيح الواضح القوي الكثافة، الذي يفصل ما بين العناصر حتى في الجسد الواحد.

أما أشكاله فهي محصورة في الوجه والجسد الإنسانيين، بكل تفصيلاتهما التشريحية. وخصوصا حركة الأيدي وما توحي به، ونادرا ما نرى أشكالا غير أنسية، كالطير والحصان الذي يستحضره بهيئة «سانتور» أسطوري.

أما الطبيعة فسوف تأتي كخلفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموناليزا الجبرانية – سلطانة شقيقة جبران

بعيدة تخدم الحالة العامة لأجواء الموضوع.

وكذلك اللون، فهو لديه ذريعة لتجميل الشكل وإظهار حجمه بطريقة التضاد اللوني (الكونتراست)... أي أن القاتم يقابل المضيء، وليس بطريقة الألوان المكملة والمتضادة في آن واحد.

ثمة سؤال يطرح نفسه باستمرار حيال رسوم جبران وهو: لماذا يتكرر العري فيها؟! جبران يقول: إن الحياة عارية والجسم العاري هو أقرب وأجمل رمز للحياة، فإذا ما صورت جبلا في شكل كومة من الأجسام العارية الهاوية من فوق إلى تحت، فلأنني أرى الجبل كومة من كوم الحياة والشلال مجرى من مجاري الحياة.

يتخذ جبران من إنسانه العاري، لا سيما المرأة، رمزا للخير الفطري الأصيل كوسيلة فضلى للتعبير في رسومه، ويعيده إلى الطبيعة الأم فيقربه بذلك من أبيه الأزلي الذي هو الكل في الكل: «الطبيعة أمنا ونحن جميعا نحاول أن نتعلم من أمنا لعلنا نستطيع الاقتراب من أبينا».

كان يعتقد أن الفن هو أن نفهم الطبيعة وننقل معانيها لمن لا يفهمونها، فالفن أن نعكس روح الشجرة لا أن نرسم جزئياتها، وأن نأتي بضمير البحر لا أن نصور أمواجه بالتطامها، وأن نرى في المألوف ما ليس مألوفا.

لقد جاءت رسومه تشارك الكلمة التي أراد أن يقولها، في أغلب الظن أنه كان يحس بأن اللفظ لا ينقل كل ما يريد قوله، فضم إليه الصورة تعينه في نقل المعنى الذي تضيق عنه وسائل التعبير العادي، وجاء جبران رمزيا في تصويره، ولكي نفهم الرمزية في رسوم جبران وندرك تعابيره، ما علينا إلا أن نفتح قلوبنا لتستقي من ينبوع الحياة المتدفق في حضرة الروح الكلية والنار المجنحة لنتطهر، وأن تبقى عيوننا محدقة إلى الأعلى حيث الضباب والنور والأبدية

الحرم القدسي الشريف وما يحتويه ويحيط به من كنوز العمارة الإسلامية

يقع الحرم القدسي الشريف في الطرف الجنوبي شرق مدينة القدس القديمة، وهو مشيد على جبل «موريا» ويشغل مساحة ١٥٠ ألف متر، ويحيط به سور حجري طول الجهة الغربية منه ٤٩٠ مترا والشرقية ٤٧٤ مترا والشمالية ٣٢١ مترا والجنوبية ٢٨٣ مترا.

والمسجد الأقصى الشرعي الوارد ذكره في كتاب الله الكريم في قوله سبحانه وتعالى: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا، إنه هو السميع البصير» (الإسراء - ١)، هو البقعة المباركة التي يطلق عليها الحرم القدسي الشريف المحاطة بالسور العظيم وما بني فوقها، وحكم السور حكم المسجد المحاط به وهو منه، لما اتفق عليه الفقهاء من أن جدار المسجد من المسجد، ذلك هو المسجد الأقصى الشرعي.

عندما يصبح المعمار رمزا لثقافة المقاومة

كنوز الحرم القدسي الشريف

د. يحيى وزيري - مصر

أطلق مسمى الحرم الشريف على المسجد الأقصى في العصور المتأخرة، لأن تسمية المسجد الأقصى وردت في أول سورة الإسراء، فالمسجد الأقصى الشرعي أو الحرم الشريف هو مسجد واحد محاط بسور، ولكن المسلمين بنوا في رحابه وحرمه عدة مصليات ومبان، أي أن المسجد الأقصى الشرعي هو كل المصليات والقباب والأسبلة والمصاطب، الذي يجري الدخول لحرمه من بوابات متعددة في سوره الحجري.

وقد اصطلح المسلمون على تسمية هذه المصليات والمباني الإسلامية بمسميات مختلفة، فاصطلحوا على تسمية أهم مسجدين في رحاب الحرم الشريف: الأول بقبة الصخرة المشرفة، والثاني باسم المسجد الأقصى وهو الذي يقع في الجهة الجنوبية من الحرم الشريف، ويمكن أن نطلق عليه اصطلاحا المسجد الأقصى المسقوف، وذلك ليتميز كل منهما باسمه عن المساجد والمصليات العديدة التي يضمها ذلك السور العظيم المقدس.

ويقول الشيخ عبدالحميد السائح وزير الأوقاف والمقدسات الإسلامية السابق بالأردن عن مفهوم المسجد الأقصى: «وقد كان مفهوم المسجد الأقصى المقدس لدى عموم المسلمين، إنما يعني جميع ما أحاط سور المسجد الأقصى وفيه الأبواب، يدل على ذلك:

١ - ما ورد في الحديث الصحيح أن الرسول صلوات الله وسلامه عليه حين أخبر قومه بالإسراء واستنكروه، أرادوا أن يمتحنوه بالاستيضاح عن صفة المسجد، فأخذ يصفه لهم ويعد أبوابه بابا بابا، وقد كانوا يعرفونه فتحققوا صفة الوصف.

٢ - ما جاء في كتاب «بلدانية فلسطين» العربية للأب أ س. مرمرجي الدومنكي، أحد أساتذة المعهد الكتابي والآثاري في القدس الشريف وعضو المجمع العلمي العربي في دمشق، أن المتعارف عند الناس أن الأقصى من جهة القبلة، يقصد الجامع المبني في صدر الحرم الشريف، الذي فيه المنبر والمحراب، وحقيقة الحال أن الأقصى اسم لجميع المساجد مما دار عليه السور.

٣ - الفتوى الدينية التي أصدرها علماء المسلمين في الضفة الغربية عام ١٩٦٧م، وصرحوا فيها بذلك أيضا، استنادا إلى نصوص دينية وتاريخية موثقة، وقد أيد هذه الفتوى مؤتمر مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر الشريف الذي عقد عام ١٩٦٨م».

وللحرم القدسي الشريف الآن عشرة أبواب مفتوحة هي: باب الأسباط وباب شرف الأنبياء (أو باب العتم أو باب الملك فيصل) وباب حطة وتقع في السور الشمالي للحرم، وباب الغوانمة وباب الناظر (أو باب المجلس أو باب الحبس أو باب علاء الدين البصير)، وباب الحديد (أو باب أرغون) وباب القطانين وباب المطهرة (باب المتوضأ) وباب المغاربة وتقع في السور الغربي للحرم.

كما يوجد خمسة أبواب مغلقة: الباب الذهبي (باب الرحمة وباب التوبة) ويقع في السور الشرقي للحرم، وباب السكينة في السور الغربي للحرم، والباب المفرد والباب المزدوج والباب الثلاثي، وتقع في السور الجنوبي للحرم.

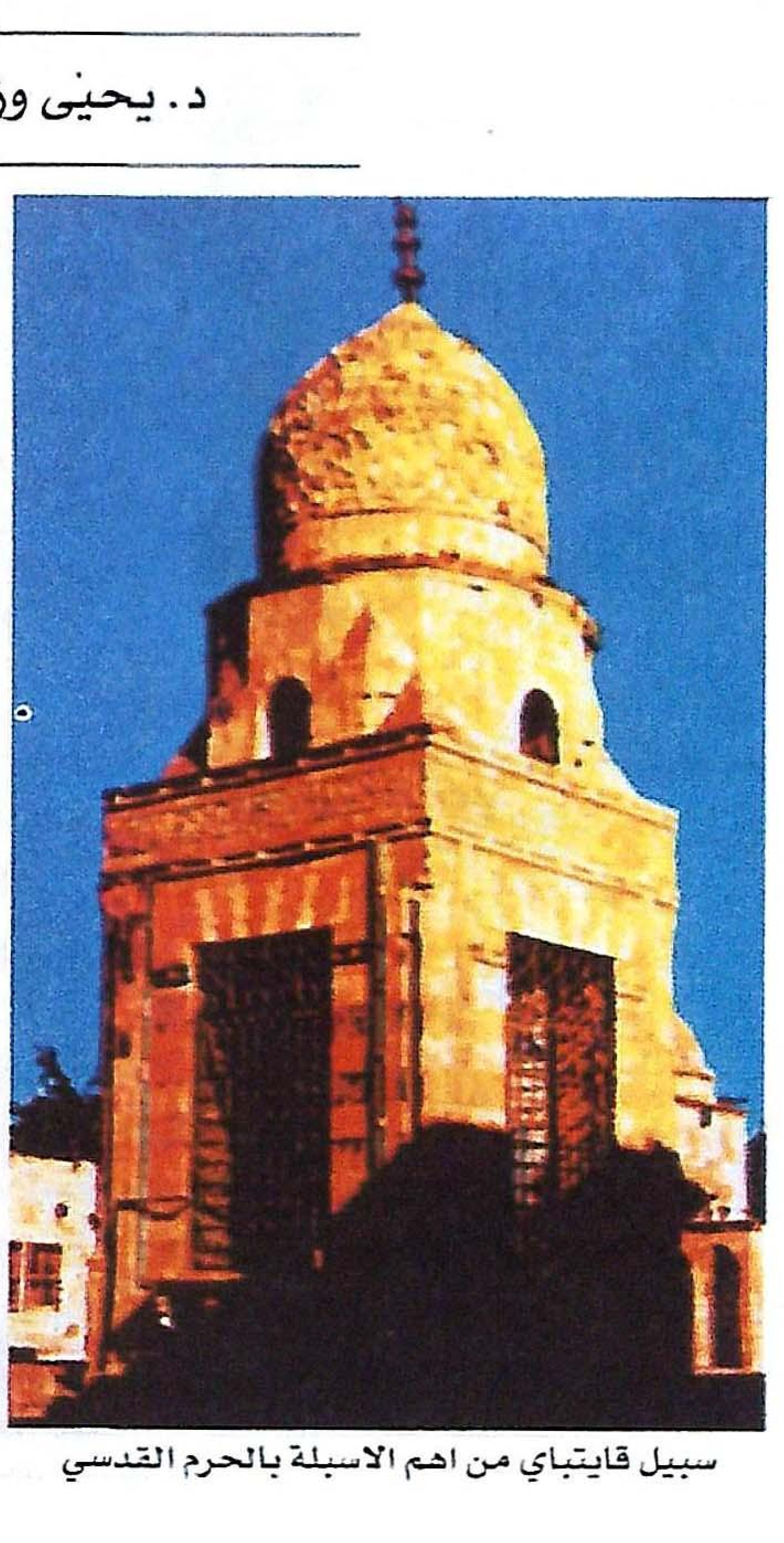
ويحتوي الحرم القدسي الشريف على عدة مبان ومساجد أشهرها على الإطلاق قبة الصخرة المشرفة، وهي تقع في وسط الحرم الشريف، ويقع على امتداد محورها الرئيسي في الجهة الجنوبية المسجد الأقصى (المسقوف).

وتعتبر قبة الصخرة أقدم أثر إسلامي في تاريخ العمارة الإسلامية، وقد شيدت في عهد عبد الملك ابن مروان سنة ٧٢هجرية، وصممت على شكل مثمن ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة التي عرج النبي صلى الله عليه وسلم من فوقها إلى السماء، وتبلغ أبعاد الصخرة ٥٦ قدما طولا و ٤٢ قدما عرضا.

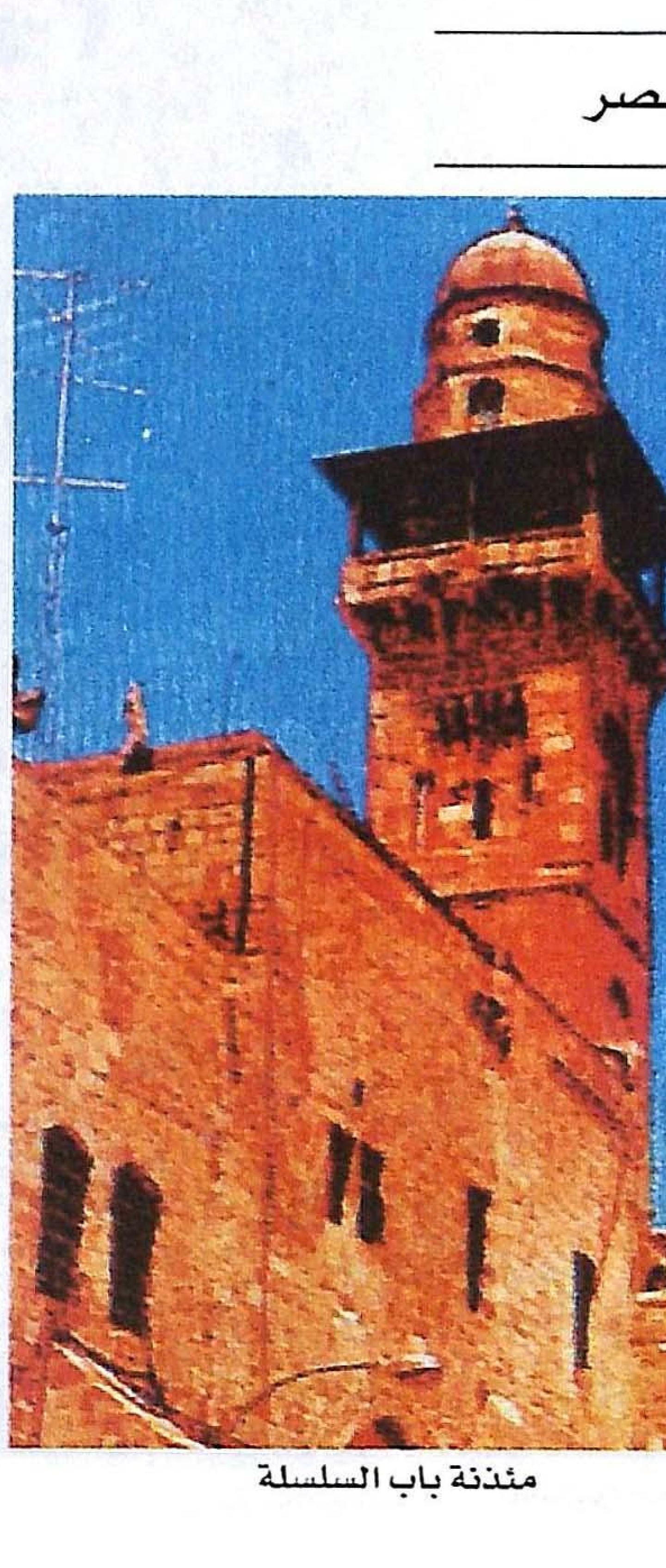
ولقبة الصخرة فناء مربع تقوم في وسطه، وهو مرتفع عن ساحة الحرم باثني عشر قدما، يجري الوصول إليه بدرج، وفي أعلى كل مجموعة درج قنطرة (بائكة) قائمة على أعمدة رخامية، وتسمى هذه البائكات أيضا بالموازين لاعتقاد سائد بأن الميزان سوف ينصب هنا يوم الحساب.

ومن الآثار المهمة الموجودة بصحن الصخرة المشرفة منبر برهان الدين (المنبر الصيفي)، ويسمى أيضا قبة الميزان، ويقع إلى جوار البائكة المواجهة للمسجد الأقصى، وقد أنشئ بأمر القاضي برهان الدين بن جماعة سنة ٧٠٩ هجرية، وذكر أنه كان منبرا خشبيا، وجدد في العصر العثماني على يد الأمير محمد رشيد سنة ١٢٥٩ هجرية/ ١٨٤٣م في عهد السلطان عبدالمجيد بن محمد الثاني.

وتوجد في فناء الصخرة مزولتان رسمتا لمعرفة زوال الشمس: إحداهما رسمها مفتي الشوافعة الشيخ محمد طاهر أبو السعود على جدار المسجد الأقصى من الناحية القبلية إلى الغرب، والثانية زوالية ترى على وجهة البائكة الجنوبية تجاه المسجد الأقصى. كما يحتوي فناء الصخرة على العديد من القباب كقبة السلسلة وقبة المعراج وقبة يوسف وغيرها، ويوجد على أطراف صحن الصخرة من جهاته الأربع



سبيل قايتباي من اهم الاسبلة بالحرم القدسي



مئذنة باب السلسلة

بركة الرنج ويظهر خلفها سبيل قاسم باشا

مصطبة البصيري احدى المصاطب المنتشرة بساحة الحرم

غرف بنيت خلال القرن التاسع عشر وتسمى «غرف السدنة»، وهي مخصصة لسدنة الحرم وخدامه من عائلات بيت المقدس.

ويعتبر المسجد الأقصى، الذي يقع في الطرف الجنوبي للحرم الشريف، المكان الرئيسي للصلاة في الحرم، وقد شرع في بنائه عبدالملك بن مروان الأموي وأتمه ابنه الوليد بن عبدالملك سنة ٧٠٥م، وقد أحصى ناصر خسرو في المسجد ٢٨٠ عمودا موزعة في ١٤ رواقا، وذكر أن أبعاد المسجد ١٢٠ ذراعا من الشمال إلى الجنوب ، ١٥٠ ذراعا من الشرق إلى الغرب، وكانت أبوابه زمن الأمويين مصفحة بالذهب والفضة.

أما البناء الحالي للمسجد فيبلغ طوله ٨٠ مترا وعرضه ٥٥ مترا، ويقوم الآن على ٥٣ عمودا من الرخام و ٤٩ سارية مربعة الشكل، والمسجد عبارة عن سبعة أروقة: ثلاثة من الشرق وأخرى مثلها من الغرب وواحد بينهما في الوسط، والرواق الأوسط واسع ومرتفع سقفه من الخشب مركب بشكل أفقي، وفوق السقف الأفقي جمالون حديد مائل، وفوق الحديد خشب تكسوه صفائح من الرصاص، وفي الصدر أمام المحراب قبة مصنوعة من الخشب ذات طبقتين داخلية وخارجية.

وإلى يمين المحراب كان يوجد منبر جميل مصنوع من الخشب المرصع بالعاج والأبنوس، صنعه نور الدين محمود زنكي عام ١١٦٨م، وأتى به صلاح الدين من حلب يوم الفتح ١١٨٧م، ولكن للأسف فقد أحرق هذا المنبر الذي كان يمثل تحفة معمارية غاية في الجمال ودقة الصنع في أثناء حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩م، بعد الاحتلال الإسرائيلي الغاشم للقدس الشريف.

ويوجد في الجانب الغربي إلى القبلة جامع آخر يسمى «مسجد النساء»، بني في عهد صلاح الدين الأيوبي، حيث أزال صلاح الدين ما كان الصليبيون قد أقاموه خلال احتلالهم القدس ومن ذلك مكان الطعام لفرسان الهيكل (الداوية)، وحوله إلى مسجد عرف فيما بعد بـ «مسجد النساء».

ويقع في ساحة الحرم الواقعة بين قبة الصخرة والمسجد الأقصى نافورة دائرية جميلة تسمى بالكأس، أنشأها السلطان العادل أبو بكر بن أيوب في ٥٨٩ هجرية/١١٩٣م في العصر الأيوبي، وتتكون من حوض رخامي مستدير الشكل في وسطه نافورة، وعلى جوانبها الخارجية صنابير يخرج منها الماء ليتوضأ منه المصلون الذين يجلسون على مقاعد حجرية مقامة أمام تلك الصنابير، وهي موضوعة حسب استدارة الكأس، ويحيط سياج معدني متشابك بالحوض والنافورة.

وللحرم القدسي في يومنا هذا أربع مآذن هي:

١ - مئذنة باب المغاربة: وتقع في الزاوية الغربية القبلية من زوايا الحرم على مقربة من باب المغاربة، وتسمى أيضا بالمنارة الفخرية نسبة إلى المدرسة الفخرية.

٢ - مئذنة باب السلسلة: تقع غربي الحرم فوق باب السكينة (مغلق الآن) على بعد بضعة أمتار من باب السلسلة، وسميت بعدئذ بمنارة المحكمة عندما اتخذ المسلمون المدرسة التنكزية مقرا للمحكمة.

٣ - مئذنة باب الغوانمة: وتقع في الزاوية الشمالية الغربية من زوايا الحرم فوق الباب المعروف بباب الغوانمة، وتسمى أيضا بمنارة قلاوون.

٤ - مئذنة باب الأسباط: تقع شمالي الحرم إلى الشرق بين باب حطة وباب الأسباط.

ويوجد في الحرم الشريف رواقان أساسيان: أحدهما هو الرواق الشمالي، أنشأ أقدم جزء منه الملك عيسى وهو الجزء الممتد غربي باب العتم في سنة ٦١٠هجرية/١٢١٣م، ويتكون من دعامات حجرية ضخمة تعلوها سقوف من العقود والأقبية المتقاطعة، وقد فرشت أرضيته ببلاطات حجرية تعلو قليلا عن ساحة الحرم الشريف، وثانيهما الرواق الغربي الذي أنشئ في العصر المملوكي في سنوات متقاربة.

وتنتشر في ساحة الحرم الشريف عدة قباب من أهمها: قبة سليمان، وهي تقع إلى الجنوب الغربي من باب العتم (الدوادارية) أمام السلم الذي يصعد منه إلى المدرسة الأسعردية، ويقال إن سيدنا سليمان كان يقف في مكان هذه القبة لمشاهدة أعمال بناء الهيكل، أما قبة موسى فتقع على مصطبة بين باب السلسلة والزاوية الجنوبية الغربية من الحرم، أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب وكانت تدعى على عهده قبة الشجرة.

ولوجود المنشآت المائية في الحرم الشريف أهمية كبرى، تأتي على رأسها عملية الوضوء والطهارة اللازمة لصلاة المسلمين الذين يفدون إلى الحرم من كل حدب وصوب، والمنشآت المائية في ساحة الحرم تتمثل في صورتين أساسيتين هما الآبار والأسبلة: فبالنسبة إلى الآبار فقد أحصى عارف العارف في كتابه «تاريخ قبة الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى» أن عددها في مختلف أرجاء الحرم عام ١٩٤٧م سبع وعشرون بئرا اثنتان منها في حالة خراب، وهذه الآبار منها ثماني آبار في صحن الصخرة المشرفة والباقي منتشرة في ساحة الحرم.

أما الأسبلة الموجودة في الحرم فأهمها سبيل شعلان وسبيل البصيري (سبيل باب الحبس) وسبيل قاسم باشا (سبيل باب المحكمة) وسبيل الشيخ بدير، أما أشهرها فهو سبيل قايتباي، ويقع في الساحة الكائنة بين باب السلسلة وباب القاطنين على بعد خمسين مترا من الجدار الغربي من الحرم. وقد بنى هذا السبيل السلطان سيف إينال، ثم أعاد بناءه السلطان قايتباي عندما بنى مدرسته في القدس.

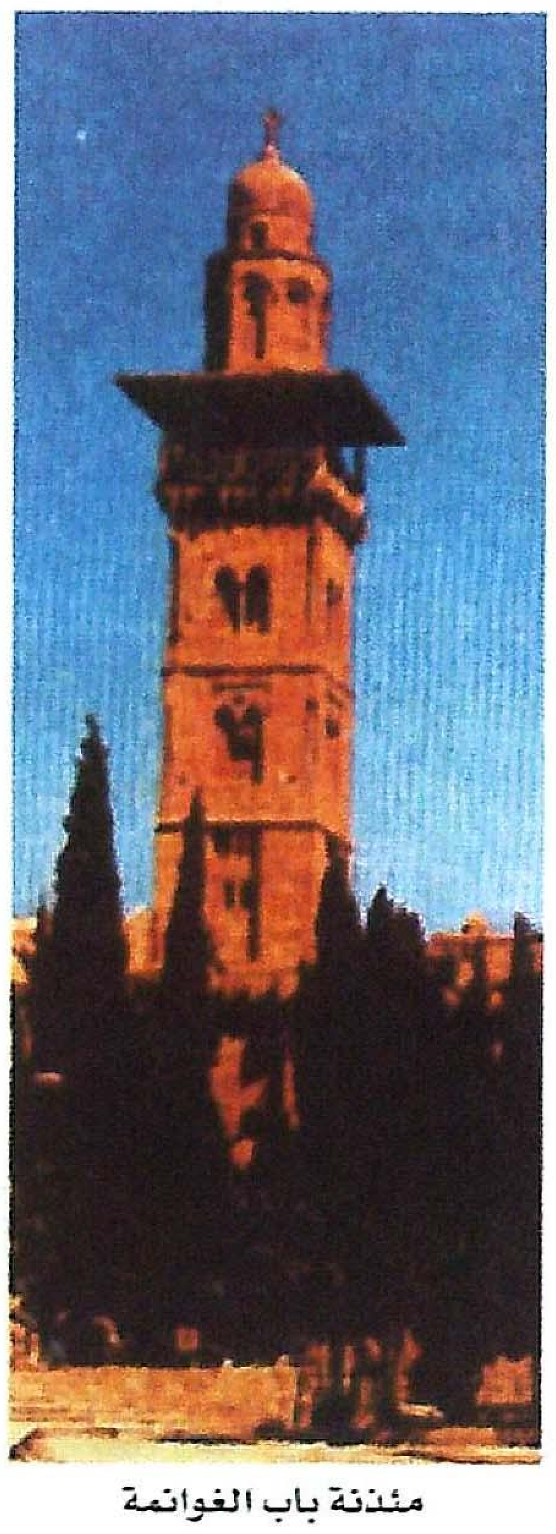
ومن الآثار المعمارية المنتشرة في الحرم الشريف المصاطب، والمصطبة تتكون من بناء حجري منبسط يرتفع عن أرض ساحة الحرم بعدة درجات، وعادة ما يتصدرها محراب حجري في الجهة الجنوبية منها، وهذه المصاطب تستخدم للصلاة والتدريس أثناء فصل الصيف، ومن أشهر هذه المصاطب الكرك ومصطبة الظاهر ومصطبة علاء الدين البصيري.

ومن أهم الآثار الإسلامية المرتبطة بالحرم القدسي الشريف حائط البراق، ويشكل الجزء الجنوبي الغربي من جدار الحرم ، ويبلغ طوله ٥٠ مترا وارتفاعه حوالى ٢٠ مترا، ويعد من الأملاك الإسلامية لأنه يشكل جزءا من الحرم الشريف، وله علاقة وطيدة بإسراء الرسول عليه الصلاة والسلام، وعلى الرغم من أن اليهود لا يملكون أي حق قانوني في هذا الحائط، إلا أن سماحة المسلمين أذنت لليهود بزيارة هذا الحائط والبكاء خلفه، ومن هنا أطلقوا عليه زورا وكذبا اسم حائط المبكى حيث يدعي اليهود بأن هذا الجدار هو الجدار الخارجي لهيكل سليمان عليه السلام الذي رممه هيرود سنة ١١ق.م، ولكنهم نسوا أن تيطس قد هدمه سنة ٧٠م، وجاء بعده هادريان وأزال آثاره بالكامل وأصبح مكانه قاعا مستويا.

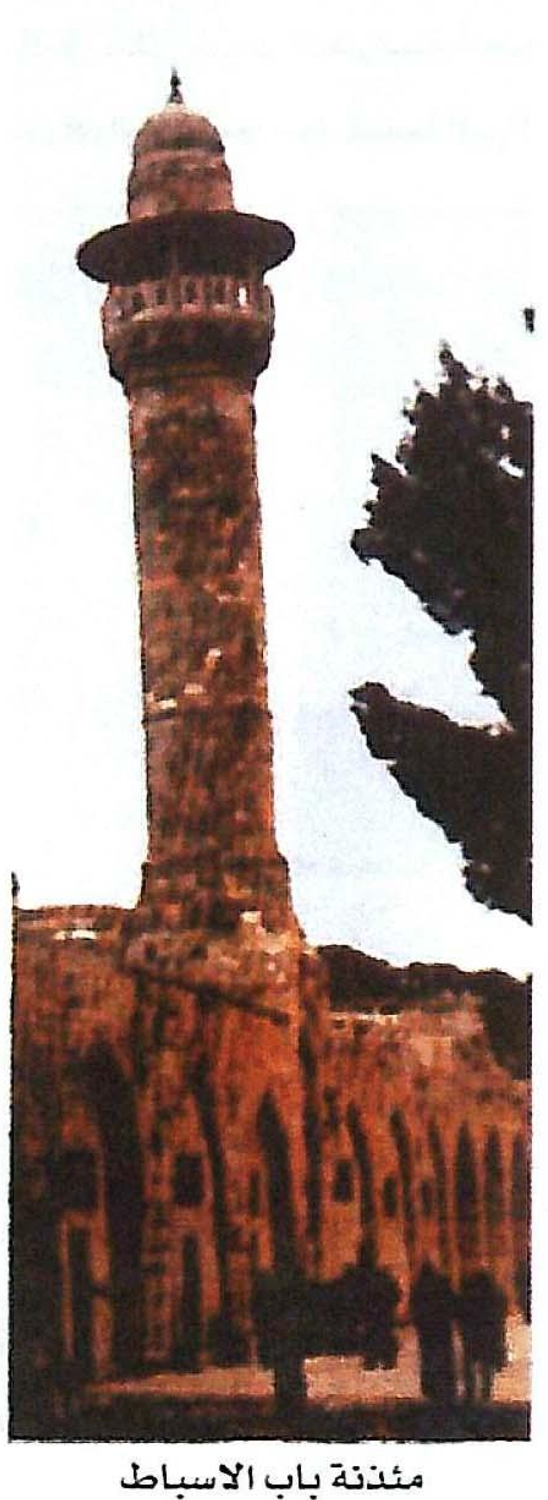
لقد حرص جميع سلاطين الدول الإسلامية في عصورها المختلفة خاصة في العصر المملوكي على زيارة القدس ووقف مبان خاصة بالحرم القدسي الشريف، وكان يسمح للسلاطين فقط بالبناء على أرض الحرم، واستغل معظمهم ذلك الامتياز، ولقد تجلى خلال العصر المملوكي الشوق إلى ملامسة الحرم الشريف (المكان المقدس)، ويظهر ذلك في العدد الكبير من المدارس التي أنشئت حول حدود الحرم الشمالية والغربية، وكان على المصممين أن يوظفوا حذقهم بمهارة نظرا إلى الطلب الشديد على الحيز المكاني، حيث أراد جميع السلاطين والواقفين أن تلمس مبانيهم أو تطل على الحرم القدسي الشريف.

إن مدينة القدس المباركة تتعرض منذ الاحتلال الإسرائيلي الغاشم لفلسطين لأخطار التهويد والاستيطان، وإزالة المعالم والمقدسات الإسلامية بها من الوجود، من أجل التمهيد لسيطرة اليهود عليها وعلى حرمها الشريف، وإقامة الهيكل المزعوم في ساحة الحرم المقدسة بعد هدم جميع المقدسات الإسلامية الموجودة في رحابه من مئات السنين، وإعلان القدس عاصمة لإسرائيل الكبرى من النيل إلى الفرات.

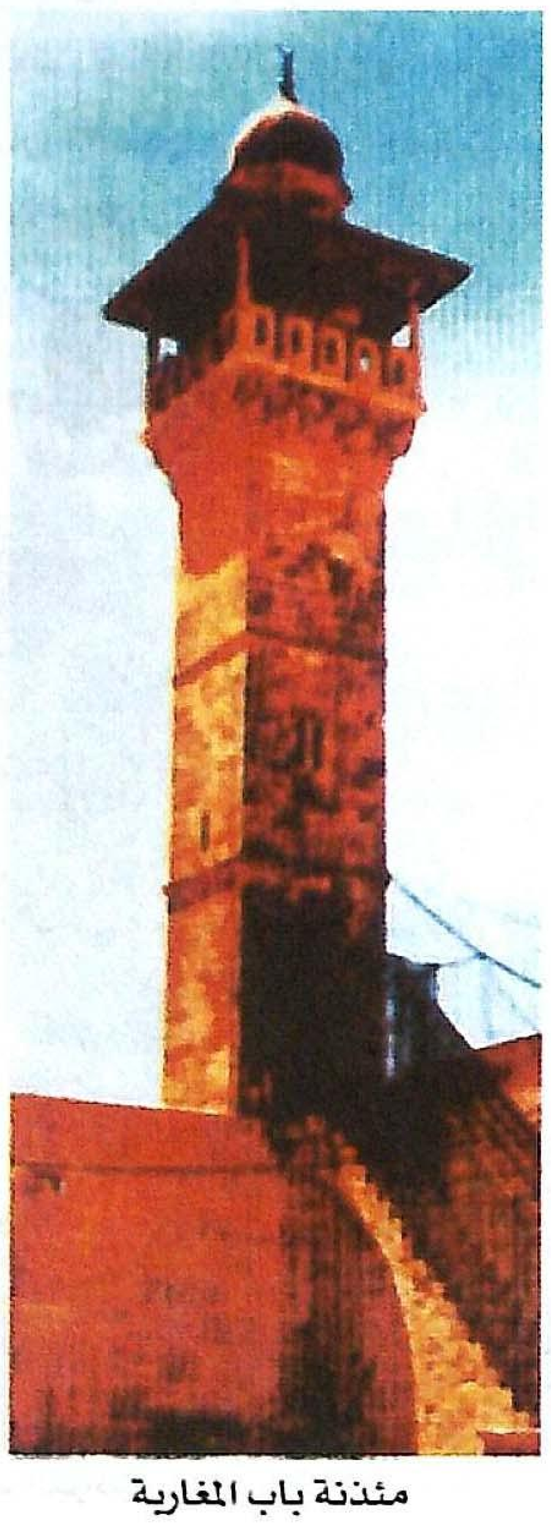
من هنا تأتي أهمية التعرف والمحافظة على الآثار وكنوز المعمار الإسلامي في القدس وحرمها الشريف، حيث لا يمثل هذا التراث ذاكرة الأمة الإسلامية فقط ولكن يعتبر أيضا نموذجا لثقافة المقاومة على مر العصور، وشاهدا أساسيا على إسلامية القدس



مئذنة باب الغوانمة



مئذنة باب الاسباط



مئذنة باب المغاربة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن احتفال عمّان باختيارها عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٢م مجرد عام للاحتفال ينقضي بانتهاء تلك الاحتفالية. من هذا المنطلق جرى التركيز على مشاريع البنية التحتية في أمانة عمّان الكبرى، وهي أحد الأعمدة الرئيسة في الاحتفالية بالتعاون مع وزارة الثقافة واللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية، فجاء إنشاء «بيت الفن الأردني» واحدا من سلسلة المشاريع التي أعدتها الأمانة احتفالا بالمناسبة، لتظل شاهدة وحاضرة في الأعوام المقبلة تحفظ ذاكرة المكان وذاكرة الزمان.

أقيم في أحد البيوتات العَمَّانية القديمة

"بيت الفن" مبنى عريق يوثق ذاكرة

سميرة عوض - الأردن

أُقيم «بيت الفن الأردني» في أحد البيوتات العمّانية القديمة التي أنشئت في منتصف العشرينيات من القرن المنصرم، وكان البيت ملكا لعاهد بك السخن الذي التحق بالجيش العربي بشرقي الأردن في ١٩٢٥/٧/١١، وكان ذلك أحد أسباب اكتساب البيت عراقة ومجدا.

وبسبب تعيين عاهد بك (قائم مقام معان) أجر البيت إلى وزارة المعارف آنذاك (وزارة التربية والتعليم)، إلى أن قامت أمانة عمّان الكبرى بتملك البيت (مدرسة الزهراء سابقا) في شارع الأمير محمد وسط العاصمة، في إطار مشروع الأمانة في الحفاظ على البيوتات التاريخية العمّانية ومنعها من الاندثار.

وكانت الملكة رانيا العبدالله قد افتتحت في مايو من العام الماضي بيت الفن الأردني، ضمن احتفالات الأردن بعمّان عاصمة للثقافة العربية، وقال المهندس نضال الحديد أمين عمان ورئيس المكتب التنفيذي للجنة العليا إن هذا «الحدث يعكس حرص أمانة عمّان بالتعاون مع اللجنة العليا للاحتفالات بأن لا يكون العام الحالي مجرد عام كرنفالي»، وأضاف: «هناك هدف كبير جرى من خلاله التركيز على مشاريع البنية التحتية، ومتحف الفن الأردني هو أحد أهم سلسلة من المشاريع الثقافية التي أعدت احتفاء بالمناسبة، لتظل تحكي للأجيال المقبلة سيرة الأجداد».

الواجهة الأمامية لبيت الفن

يهدف بيت الفن الأردني إلى توثيق أوجه الحياة الأردنية الإبداعية المختلفة بطريقة تحفظ ذاكرة الأجيال، وتقدم صورة حضارية تعكس تراثنا العربي الأصيل وتوثق له، لذلك عمل مهندسو أمانة عمّان الكبرى على ترميم البيت وتهيئته لما هو عليه الآن، محافظين على حجره الطبيعي المميز وبلاطه الجميل الذي لا يزال يحتفظ بألوانه كما يحافظ على شبك الحراسة الحديدي وعلى أبوابه وأقواسه كما هي ليظل شاهدا على عراقة المبنى.

ويعتبر «بيت الفن الأردني» أحد المشاريع الرائدة الذي نفذ بالتعاون بين أمانة عمّان الكبرى وعدد من الجهات ذات الاختصاص وهي: «مؤسسة نهر الأردن»، «المعهد الوطني للموسيقى»، «مؤسسة نور الحسين»، «دائرة الآثار العامة»، «مؤسسة الإذاعة والتلفزيون»، «وزارة الثقافة»، «رابطة الفنانين التشكيليين»، «نقابة الفنانين الأردنيين (السيدة وداد قعوار)»، «مهرجان جرش»، «الصندوق الأردني الهاشمي (بيت البوادي)»، «أكاديمية الموسيقى» وغيرها.

يشتمل البيت على طابقين توزعا إلى أجنحة مختلفة، فهناك جناح «البيت الأردني» الذي يشتمل على عدة أجنحة أشرفت عليها خبيرة التراث وداد قعوار، فخصصت غرفة للأزياء الشعبية احتضنت أثوابا تراثية عديدة للمرأة الأردنية وللرجل بتطريزاتها المختلفة وغطاء الرأس المناسب، إضافة إلى زي شركسي، وهو أحد الأزياء المشاركة في فسيفساء عمّان.

وصالون عمّان هو اسم غرفة أخرى خصصت لتنقلنا إلى أجواء البيت العمّاني في العشرينيات من القرن الماضي وهو البيت العمّاني (المدمشق) إذا جاز التعبير، حيث نجد القطع الدمشقية المصدفة من طاولات وغرف جلوس وأباريق نحاسية وزجاجية وساعة الحائط الخشبية والتسريحة ذات الأدراج المصدفة، تعلوها مرآة من الطراز ذاته، أما المقاعد الفاخرة فأرضياتها من المخمل الأحمر وظهورها خشبية محفورة حسب فن الأرابيسك، وكذلك الخزانة التراثية ذات المرايا و«البيرو»

غرفة الأدوات التراثية

صالون عمان أو البيت العماني (المدمشق)

المعتق مزدانا بـ «الجرامفون» مع أسطواناته العتيقة... والطربوش وأشغال الإبرة لها حضورها في البيت العمّاني. حيث لم تنس السيدة قعوار أن تطرز المكان بالمزهريات التي تعكس عبق تلك الأيام، حتى جهاز الهاتف ذو القرص لم يغب عن المشهد.

وفي الركن المخصص للأدوات التراثية المستخدمة في الحياة اليومية، نجد سرير الطفل الخشبي وقد ازدان بالخرز الأزرق، وليس بعيدا عنه «الكانون» بكل طقوس صناعة القهوة ودلالها الجميلة.

أما جناح الموسيقى فهو من أجمل أجنحة البيت، ذلك أنه يضم رائحة موسيقى كوكبة للرواد في مجال التلحين والتأليف الموسيقي والغناء والعزف والفرق الفنية، حيث خصص لكل فن زاوية تحكي سيرته من خلال صور شخصية وتسجيلات ومدونات موسيقية ومقتنيات فنية خاصة بالمبدع نفسه، فترى كأنك تسمع موسيقى «عود» توفيق النمري، وتطرب لـ «بزق» جميل العاص، ويعاودك الحنين إلى ذلك الشجا المنبعث من «ربابة» عبدو موسى مع زيه الخاص، وتكاد تردد مع ربابته: «نزلن على البستان يا عنيد يا يابا».

إضافة إلى كل ذلك معلومات وافرة عن التراث الموسيقي الأردني قديمه وحديثه، مما يوفر للزائر والباحث فرصة قيمة للتعرف على الفن الأردني في هذا المجال.

جرى تخصيص «جاليري» لمختارات الفن التشكيلي الأردني ولبعض الأعمال النحتية للرواد الأوائل من الفنانين الأردنيين، بهدف إعطاء صورة وافية عن هذا الفن، فنجد لوحات فنية لـ: «الأميرة وجدان، محمود صادق، رفيق اللحام، عزيز عمورة، سامية الزرو، مهنا الدرة، أحمد نعواش، صالح أبوشندي»، إضافة إلى عمل خزفي للفنان محمود طه وآخر نحتي للفنان كرام النمري، وأعمال فسيفسائية من التراث الأردني للفنان حفيظ قسيس... وغيرهم.

ولم يغفل القائمون على بيت الفن الأردني الدراما، إذ تعانقك صورة الفنانين الأردنيين الراحلين والأحياء، مشفوعة بسيرهم الذاتية وبعض أعمالهم، ونماذج لعمل درامي أردني يصور في الصحراء الخلابة، واستديو «إذاعي - تلفزيوني» يساعد في أداء مهمة الزائر والباحث.

كما اشتمل البيت على «صندوق العجب أو صندوق العجائب»، إذ جرى إحياء هذه الفكرة من جديد وبنماذج من الدمى ومسرح خيال الظل، وهي فكرة وجدت في الأساس لتلائم ميول الأطفال وبالتالي ليصبح «البيت» ملاذا للجميع من مختلف الفئات العمرية.

وفي قسم الحرف اليدوية، روعي اختيار قطع صنعت بشكل متقن ولافت، تعكس في مجملها أعمالا فسيفسائية تجسد آثار الأردن وفخاريات وبسطا نسجت بألوان متجددة، وقطع خشبية وفخارية ومفارش تعكس التراث والفن الأردنيين، وتعد معرضا فنيا لأدوات طورت بشكل فني يمكن استخدامها في البيت العربي - ليس للزينة فقط - وإنما في الحياة اليومية أيضا.

وعودة إلى البيت الريفي حيث تجد في إحدى الغرف الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية، مثل كراسي القش و«النملية» وصواني القش والبسط الجميلة والجرار والسلال والقناديل، وكلها أدوات لاتزال قيد الاستعمال، فهذه رائحة القهوة في «المهباش»، وهذه سنبلة علقت في «المذراة»، وهنا حفنة من قمح سكنت «الغربال»، وهناك بقايا من أشجار علقت بـ «الشمعدان» تحكي عطر سهرة ريفية أصيلة. وقد بذل مجموعة من الفنانين جهودا متميزة تستحق الثناء، إضافة إلى إعداد فيلم وثائقي يحكي سيرة بيت الفن الأردني.

والجدير بالذكر أن «بيت الفن الأردني» أقيم ليظل يحكي صدى أولئك الذين عبدوا لنا الطريق، وليظل البيت عابقا برائحة الأجداد وبشذا «الحرف» الذي عانق عيون «الصبايا» على مدار ٦٢ عاما، شكّل خلالها البيت مدرسة لأمهات كُثر تربى على أيديهن الكثير من أبناء هذا الوطن.

غرفة من أجواء عشرينيات القرن الماضي

استعاد شارع الثقافة وسط منطقة الشميساني، التي تزدحم بالمحال التجارية والناس، فكرة الأسواق العربية الأدبية القديمة، فما أن تغيب شمس عمّان ويحل ليلها الأجمل، حتى يتحول شارع ١١ آب (أغسطس) إلى خلية نحل يؤمه الزوار وأبناء المناطق المجاورة والبعيدة.

وشارع الثقافة مشروع يحسب لأمانة عمّان الكبرى واللجنة الوطنية العليا لعمّان عاصمة ثقافية جرأة اختيار موقع تجاري لإقامة شارع للثقافة، وسوف يبقى البناء أحد الصروح الثقافية الباقية، حيث سيجد فيه المثقفون وغيرهم مكانا ومتنفسا في مكان مزدحم بالناس وبخاصة في الصيف، وحسب «أدبيات» أمانة عمّان الكبرى، تمثل فكرة «شارع الثقافة» إحدى الأفكار المميزة التي بدأت تبرز في السنوات الأخيرة في عدد من العواصم العالمية، وذلك بهدف تحقيق خصوصية ثقافية كمظهر من مظاهر الرقي والتطور في الخدمات التي تقدمها إدارة الحكم المحلي.

ومن هنا جاء «شارع الثقافة» ليكون واحدا من المشاريع المهمة التي تشكل البنية التحتية للثقافة، والتي تؤسس لاستمرار وتصاعد وتيرة الفعل الثقافي.

ولقد وقع اختيار المسؤولين في أمانة عمّان الكبرى على شارع (١١ آب) في منطقة الشميساني، وتبلغ مساحته الإجمالية ٥٠٧٠ مترا مربعا ويمتد في جزيرة تتوسط الشارع الرئيسي المنقسم إلى اتجاهين بعرض ١٥ مترا وطول ٣١٠ أمتار، ويمتد التقاطع بطول ٦٠ مترا وعرض ٥ أمتار، وتبلغ كلفة إنجاز المشروع حوالى ٦٠٠ ألف متر.

يتألف «شارع الثقافة» من الجدار المائي (الشلال) الذي يقع في بداية الشارع، وأحواض زهور وقنوات مياه ومقاعد خشبية ترتكز على قواعد حجرية ودوار مظلل ومساحة خضراء للتنزه، ومدرج صغير للعروض المسرحية مثل «الدمى والعرائس والحكواتي»، وغيرها من العروض التي تتناسب والمكان. إضافة إلى عدد من «المحال الصغيرة» المخصصة لبيع الكتب والصحف والمجلات وهدايا الأطفال والأشغال اليدوية التقليدية والزهور، ويتضمن المشروع واجهات لعرض لوحات وأعمالا فنية وأشغالا يدوية وحرفا تقليدية، إذ يوجد جدار يمتد بطول ٢٨ مترا يشكل مكانا لإقامة المعارض الفنية، إضافة إلى قواعد حجرية تستخدم لليافطات الإعلانية للنشاطات الثقافية.

ولإضافة المسحات الجمالية، استخدم حجر البازلت الأسود والجرانيت الأحمر والحجر الأخضر، لتبليط الأرصفة وإنشاء ممرات لتسهيل حركة ذوي الاحتياجات الخاصة. وقد روعي في التصميم، الذي وضعه مهندسو دائرة التصميم في «الأمانة»، اللمسات المعمارية التي تتناسب مع المعطيات الفنية والفكرية والثقافية المعاصرة.

ولم تكتف أمانة عمّان، التي شيدت هذا الصرح ليكون متنفسا للناس، بإقامة الشارع، فعمدت إلى المساهمة في إحياء الأمسيات الثقافية والفنية، يقول المهندس وليد المصري مسؤول الملف الثقافي لأمانة عمّان الكبرى: «مساء كل يوم يلتقي رواد شارع الثقافة بعدد من الفعاليات، ومنها حفلات لفرقة أمانة عمّان الكبرى، إضافة إلى الأمسيات الشعرية (الشعبية)، إذ قدم الشاعر الكويتي نهار الخالدي أمسية مميزة، فيما يقام معرض مجموعة من مقتنيات أمانة عمّان الكبرى لعدد من الفنانين الأردنيين والعرب، وسيصار إلى تجديد المعرض بشكل دائم بالتعاون مع رابطة الفنانين التشكيليين، وذلك بإقامة معارض لأردنيين وعرب، إضافة إلى الحضور اليومي لرسامي «البورتريه» في الموقع.

وفيما يخص الأطفال الذين يعج بهم شارع الثقافة قال المصري: «إن الأمانة قدمت مجموعة من النشاطات تناسب الأطفال، مثل حكواتي الأطفال ومسرح الدمى (العرائس). الثقافة قال الشاعر حبيب الزيودي، مدير بيت الشعر: «إن فرقة أمانة عمّان الكبرى للفنون الشعبية أسست العام ١٩٩٠م بهدف المحافظة على التراث والفولكلور الشعبي الأردني وتطويره، وتضم الفرقة ٤٠ عضوا، إذ تتشكل فرقة الدبكة الشعبية من الشباب، كما تتشكل فرقة اللوحات الفنية الفولكلورية من الشباب والبنات.

جانب من جناح الموسيقى

بعض الحرف اليدوية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتصور من لم ينظر إلى اليابان عن قرب أن هناك صفة مشتركة تمثل ما يشكله العامل المشترك الأعظم الذي يجمع كل الملامح اليابانية، ومن ذلك العامل الأعظم ما يتصوره الناس عن قسمات الوجه ولون البشرة وطبيعة وتسريحة الشعر وقصر القامة أيضا. غير أن إقامتي مع اليابانيين في بلادهم فترة غير قليلة، وتعاملي معهم خلال أكثر من زيارة، مكنني من تصحيح استجابتي لبعض هذه التصورات الشائعة، وتصحيح بعض هذه المفاهيم التي تمثل التبسيط المريح على حساب دقة المعلومات المطلوبة. إن التعامل مع عدد غير قليل من الشخصيات في أكثر من موقع عرفني أن هناك اختلافات في الملامح يمكن تمييزها عند اليابانين، كما أن طول القامة وميل معدلات الطول عند أغلبهم القامة المتوسطة أو القصيرة ليس صحيحا تماما، وحيث أتيح لي أن أرى وأن أتعامل عن قرب مع بعض اليابانيين من ذوي القامات الفارهة الطول أو العملاقة، ومنها مرافقي في رحلتي إلى مدينة «كيوتسو» السيد/ إيتاجامي ضابط الاتصال في مركز الصحافة الخارجية في طوكيو الذي صحبني في زيارة العاصمة القديمة «كيوتو»، حيث زرنا أبرز معالمها وخاصة القصر الامبراطوري القديم، ومعبد الشنتو ومسرح «الكابوكي» الذي يعود تاريخه إلى القرن السادس عشر، والبيوت «البمبي» أو المسماة بيوت فتيات «الجيشا»، حيث الخدمات المتنوعة من تحقيق رغبات الاستماع إلى الموسيقى والغناء ومتابعة قراءات الأشعار المختلفة.

تشيكا ما تزو المحارب القديم أشهر نجوم التأليف في مسرح الكابوكي

"الكابوكي" وأثره على الوسائط الأخرى في اليابان

محمد سعيد / مصر

تأملت حروف الاسم المكون للمدينة القديمة «كيوتو»، وقارنته بحروف اسم العاصمة الحالية «طوكيو»، فوجدت وحدة في استخدام الحروف نفسها مع اختلاف ترتيب وتركيب هذه الحروف، وعندما حاولت الاستفسار عن حروف كلمة «كابوكي» وتعبيرها في المردود الياباني، قال لي السيد / إيتاجامي إن الكابوكي من دون تدقيق هو المسرح الشعبي.

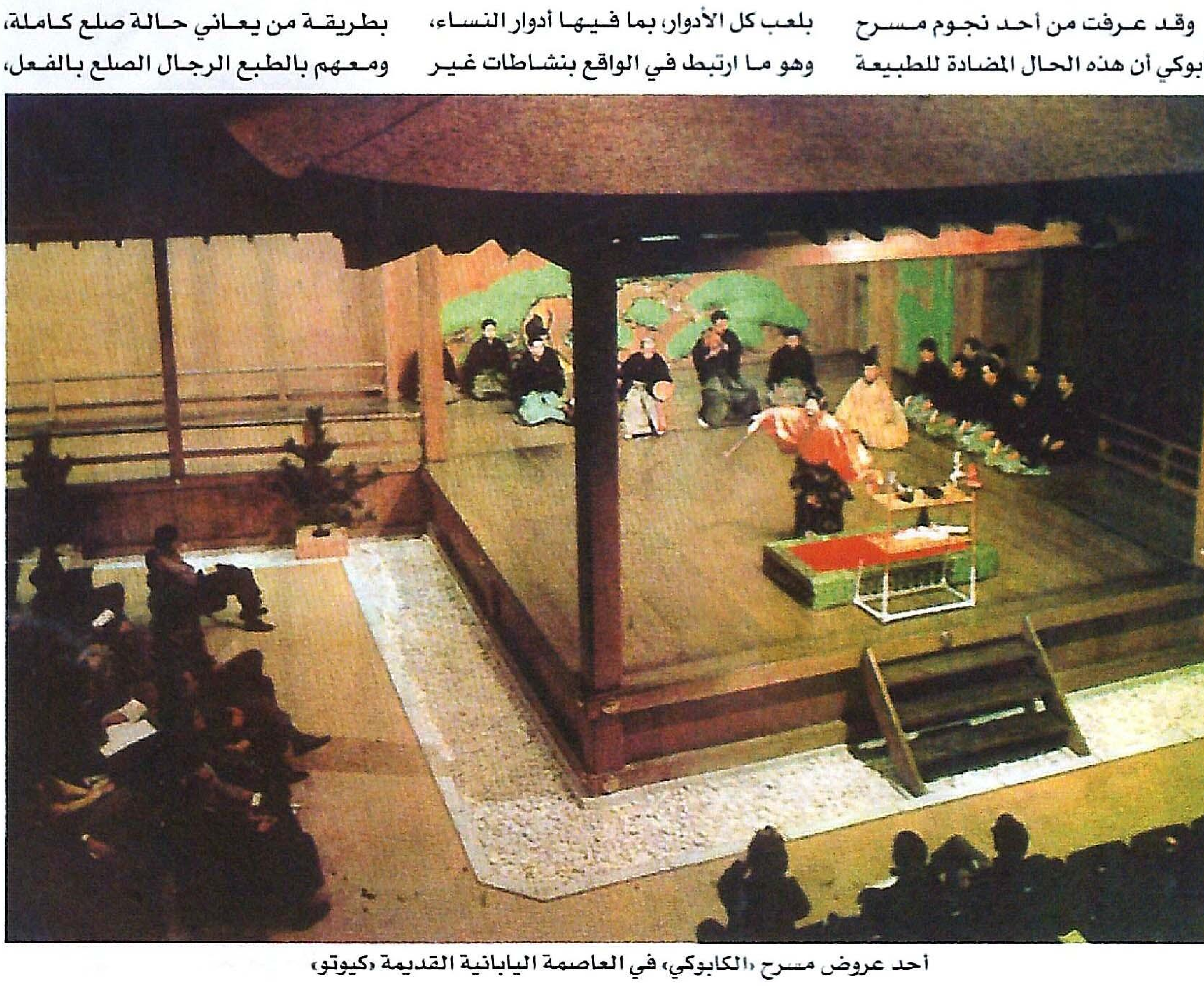
وقبل أن يأتي هذا المسرح لزيارتنا مشاركا في افتتاح المركز الثقافي القومي في قلب جزيرة نيل القاهرة والجيزة، أتيح لي أن أذهب إلى مشاهدة بعض عروضه، غير أنني وجدت صعوبة كبيرة في استيعابه، على رغم كل الشروحات التمهيدية التي قدمت لي لكي أشاهد هذا العمل، من دون تسرب الملل إلى نفسي.

والكابوكي شأنه شأن أغلب التعبيرات اليابانية التي تعبر عنها اللغة اليابانية بأشكالها الصينية، التي تعني وحدة الشكل الذي يساوي تعبيرا أو لفظا متكاملا، وحيث إن ما نلفظه جملة واحدة «كابوكي» يضم عدة مفردات مجتمعة هي الغناء والرقص والحيلة، وهي مكونات هذا الفن الشعبي الذي قام قبل أربعة قرون بعد مرحلة ازدهار المسرح الديني الإنشادي، الذي يمثل كلاسيكيات المسرح الياباني في القرن الرابع عشر الميلادي، ثم بعد ذلك انتشر مسرح «البنراكو» أو مسرح العرائس الذي يشبه عروض «الأراجوز» في بيئتنا، وحيث ارتبط المسرح الأول بالنخبة الإقطاعية، والثاني بمن يتابعون الحكايات الشعبية، وجمهورها يمكن تشبيهه بالجمهور المشترك الذي كان يتابع عروض «خيال الظل» في بلادنا، بينما ارتبط المسرح الثالث وهو «الكابوكي» بالعامة، من خلال نشأته الأولى التي خاطبت غرائز الجماهير بتقديم العروض الحسية المثيرة، ومن خلال تبادل غريب وشاذ للمواقع، وحيث تؤدي المرأة دور الرجل ويؤدي الرجل دور المرأة، بكل ما يرتبط بذلك من محاولات لتشبه الرجال بالنساء وتشبه النساء بالرجال، وما يصحب ذلك من ترك الخشونة للنعومة وترك الذكورة للميوعة.

وقد عرفت من أحد نجوم مسرح الكابوكي أن هذه الحال المضادة للطبيعة قد انتهت، وذلك عندما ازداد دور مسرح الكابوكي في العاصمة القديمة «كيوتو» مع ازدياد واقع المجون والانحلال الذي ارتبط به، وذلك عندما صدر في القرن السابع عشر قرار يمنع النساء من الاشتغال بهذا المسرح، مما جعل الشباب يستمرون في تقديم عروض هذا المسرح بلعب كل الأدوار، بما فيها أدوار النساء، وهو ما ارتبط في الواقع بنشاطات غير سوية صحبت عروض هذا المسرح، الأمر الذي دفع الحكومة في تلك الفترة من القرن السابع عشر إلى غلق هذا المسرح. ثم ازدادت الرغبة الشعبية في متابعة عروض التمثيل والرقص والغناء، وقد وافقت الحكومة على السماح بعودة نشاطات هذا المسرح من دون السماح للشباب بالمشاركة فيه، ولكن فقط بالسماح للمتقدمين في العمر من الرجال شريطة قيامهم بقص شعورهم بطريقة من يعاني حالة صلع كاملة، ومعهم بالطبع الرجال الصلع بالفعل، وقد ترتب على هذه القيود المتعلقة بشكل التعبير وملامح الوجه وتسريحة الشعر، وغير ذلك من أمور تراعي الحد من الإغراءات غير السوية، أن انخفض عدد من يترددون على هذا المسرح بقصد المتابعة الإغرائية، واقتصر الحضور على من يرغبون في متابعة العروض الفنية التي اهتمت بالمضمون الفني عبر اختيار الكتابات المختلفة التي تصلح لهذا المسرح، الذي يقدم الدراما مصحوبة بفنون الغناء والموسيقى والرقص، وما يصحب ذلك من فنون تتعلق بالماكياج والأزياء والمناظر والديكورات، وحيث التوظيف الجيد للألوان والظلال المختلفة، والطريقة المغايرة في رفع وإسدال ستارة المسرح، فهي لا ترفع وتسدل مثل الطريقة التقليدية في كل أنحاء العالم، ولكن ترفع بطريقة أفقية ورأسية تختلف عن الشائع في مسارح العالم الأخرى.

وتعد أمور الماكياج والأزياء والديكورات من بين أبرز ما يميز عروض الكابوكي بالنسبة إلى المتابعين من الأجانب، خاصة هؤلاء ممن لا يستطيعون متابعة ما يعنيه النص المسرحي ومن لا يستوعبون الحركة البطيئة أو الأصوات غريبة التنويعات، وكذلك الإيماءات مختلفة التأثير.

وبقدر ما كانت بدايات «الكابوكي» مرتبطة بالحرية الجنسية في العروض الفنية القديمة، كان حرص هذا المسرح من خلال سنواته الطويلة التالية وبعد عودته، أعقبه وقف السلطات إياه على الالتزام بالتقاليد الحازمة التي تتصل بفنان الكابوكي وإخلاصه لهذا المسرح، ومن خلال قبول الفنان لسنوات التدريب، على



أحد عروض مسرح «الكابوكي» في العاصمة اليابانية القديمة «كيوتو»

العمل في هذا المسرح والتفرغ له، وهو ما أتاح لهذا المسرح على مدى تاريخه ظهور بعض من تفرغوا له، ويمثل إخلاص الرهبان والراهبات، مع تذكر أن من يعملون في هذا المسرح هم من الرجال فقط، أي مثلما الرهبان، الأمر الذي جعل هذا المسرح يتيح الفرصة لرواده الكبار في التألق والتميز، ومثلما عرف عن المحارب القديم «تشيكا ماتزو» الذي كان من رجال الحرب القدامى «الساموراي»، ثم ترك السياسة والحكم والحرب ليتفرغ للكتابات التي تقدم على مسرح الكابوكي، وهو ما جعله يقدم عشرات المسرحيات التي تتناول تاريخ الجماعات والقبائل اليابانية، من خلال العلاقات المختلفة بين المحاربين والنبلاء وأصحاب الإقطاعيات، وفي الصدارة منهم من يسمى «شوجان» أو رمز السلطة الكبير، وهو رمز ياباني في زمن ما قبل عصور «الميجي» وعصور التعامل مع العالم الخارجي وعصور الاعتراف بالمجد الامبراطوري، التي صحبها اقتراب نظرة الياباني إلى الإمبراطور على أنه ظل للإله على الأرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
الحركة البطيئة والاصوات متعددة التنويعات اضافة الى الوان المساحيق «الماكياج»، وتلوينات الأزياء تميز مسرح الكابوكي

إن إصرار الياباني على استمرار ما بدأ أو عدم التخلي عن أي بدايات وضع غرسها هو ذلك الإصرار على بقاء هذا القديم وتطويعه، وهو ما يتضح في رصد هذه التحولات التي مرت بفنون مسرح «الكابوكي»، وعلى حد قول الأديب الياباني «شويتشي كاتو» في كتابه «تاريخ الآداب اليابانية»، بأن الثقافات اليابانية، باستيعابها للمأثورات التي قامت عليها، وهي قادمة من التراث الهندي والصيني، قامت على دعائم فلسفية مستمدة من الواقع الجديد الذي عاشته في مجموعة الجزر اليابانية، وعبر قناعات أخرى عديدة تشكل الرغبة في الحياة والاستمتاع بها والدفاع عنها والتمسك بمباهجها، وعلى نحو يستمد حكمته من قول الشاعر الفولكلوري الذي انطلق في القرن الرابع عشر مرددا:

لا أحد يعرف أين يذهب بعد الموت
وهذا ما يبهجني ويدفع فيّ الرغبة بالحياة

أو أن يردد ما قاله الشاعر «نيرهيدا» في القرون اللاحقة:

حتى لو سمعت شيئا ذات يوم
سأسير في هذا الطريق المخلص
حتى لو لم يأت أبدا ذلك اليوم.

هذا الإصرار وهذا الحرص على تجاوز كل العقبات وشتى المنغصات واستهداف الاستمرارية، يتدعم أيضا فيما يردده الشاعر «سيسون يوبي» عندما يقول قبل خمسة قرون:

فقط أفضل أن أظل بعيدا
عقلي واضح مثل ماء نقي
ولسنوات أغني ما أحب أن أغنيه
وفي كلمات صريحة لا تعرف التزويق

إن إخلاص الإنسان الياباني لماضيه لا يقل عنه إخلاصه لغده، ومنه يستمد خصوصيته الاستمرارية والتفوق والتميز، وهي ما تتأكد من خلال هذا الذي يجري إليه في تلك الأنابيب التي تصل مأثور الأمس برأي اليوم بعطاء الغد، وهذه الأنابيب هي التي تضمن لفنون الياباني أصالتها ومعاصرتها وبحثها عن الأحداث عبر نظرة لا تهمل الأقدم.

إن ما يتابعه الناس من عروض «الكابوكي» الشعبية التقليدية، التي تعكس تميز وشخصية هذا التعبير الياباني الخاص للغاية، هو أيضا ما يتابعه الناس من عروض المسرح الحديثة بألوان التعبير المختلفة فيه، وهو ما يمتد أثره إلى الفن السابع، حيث نجد مردود هذه التأثيرات في السينما التي تعرف الاهتمامات المتنوعة، وحيث نرقب فيها مستويات التعبير المختلفة، ونجد تصور الفكر السينمائى الراقي والناضج الذي تمثله أسماء من طراز المخرج العالمي «كيروساوا» والمخرج الشهير «ماناجاوا»، وحتى تصورات سينما الحركة والسينما التجارية التي تسرف في تقديم موضوعات المطاردات والإثارة والعنف والجنس والمواجهة والمخدرات والجريمة، وهي أفلام تزداد كما وتنتشر عروضها في معظم بلدان العالم، ويدعمها الإنتاج الضخم الذي يعبر البحار والمحيطات من أوروبا والولايات المتحدة إلى اليابان، حيث تشهد السينما استثمارات ضخمة مشتركة، أمريكية الإنتاج والتمويل والتوزيع ويابانية الأفكار والشخصيات والتناولات، وعلى غرار ما يحدث في عالم إنتاج السيارات والسلع الصناعية المشتركة إلى عالم آخر هو عالم «النينجا» والكاراتية والتايكوندو، وغير ذلك من الرياضات التي تستخدم في مجالات الحركة والحبكة السينمائية.

وعلى رغم انتشار هذا الكم الهائل من أفلام الحركة اليابانية، ينسى العالم، عندما يرصد حركة السينما، هوية هذه السينما التجارية، ويتوقف فقط أمام النوعيات الناضجة من تجارب الفكر السينمائي ليشير إلى علامات الفن السابع في اليابان، فيشيد بجهد المخرج ماناجاوا أو المخرج كيروساوا ليتذكر علاماتها النادرة التي تظل باقية مؤثرة، تشير إلى فن الزمن القادم الذي ينسى معه كل محاولات الكم الوفير من إنتاجات كم السوق الهابط، الذي يذهب على رغم الانتشار من دون أدنى تأثير!

مع بداية العام ٢٠٠٢ احتفل التلفزيون الياباني بمرور خمسين عاما على بداية إرساله، وفي مناسبة مثل هذه أجرى مركز بحوث الرأي العام في الهيئة القومية NHK استفتاءً بطريقة العينة حول حجم المشاهدة التلفزيونية في اليابان اتضح منها أن ٩٣٪ من مجموع سكان اليابان البالغ عددهم ١٢٢ مليونا يتابعون برامج الشاشة الصغيرة بانتظام، وأن متوسط ما يشاهده الرجل من برامج ومواد تلفزيونية يصل إلى ثلاث ساعات يوميا، بينما يزيد متوسط ما تشاهده المرأة والأطفال على خمس ساعات يوميا، ومرجع زيادة المشاهدة عند المرأة يعود إلى أن غالبية النساء في اليابان يفضلن البقاء في البيت بعد الزواج والتفرغ للزوج وتربية الأولاد، أما الصغار فالتلفزيون يستهويهم في أيام العطلات من خلال كم هائل من البرامج والأفلام والمسلسلات الكارتونية، كما يساعدهم في أيام الدراسة من خلال القناة التعليمية الثقافية التي تقدم المواد الدراسية والعلمية، من خلال أسلوب الصوت والصورة الذي يضاف إلى دور المدرسة ويعمقه في الصغار.

والتلفزيون في اليابان له تأثير كبير على المشاهدين، يبدو هذا في كون برامجه جزءا أساسيا من البرنامج اليومي أو الأسبوعي لغالبية الناس، وتبعا لإحصاء قامت به هيئة الإذاعة اليابانية المرئية والمسموعة، فإن حوالى ٩٥٪ من مجموع السكان يزيد عددهم إلى ٩٧٪ يوم الأحد، يتابعون التلفزيون على الأقل مرة في اليوم.

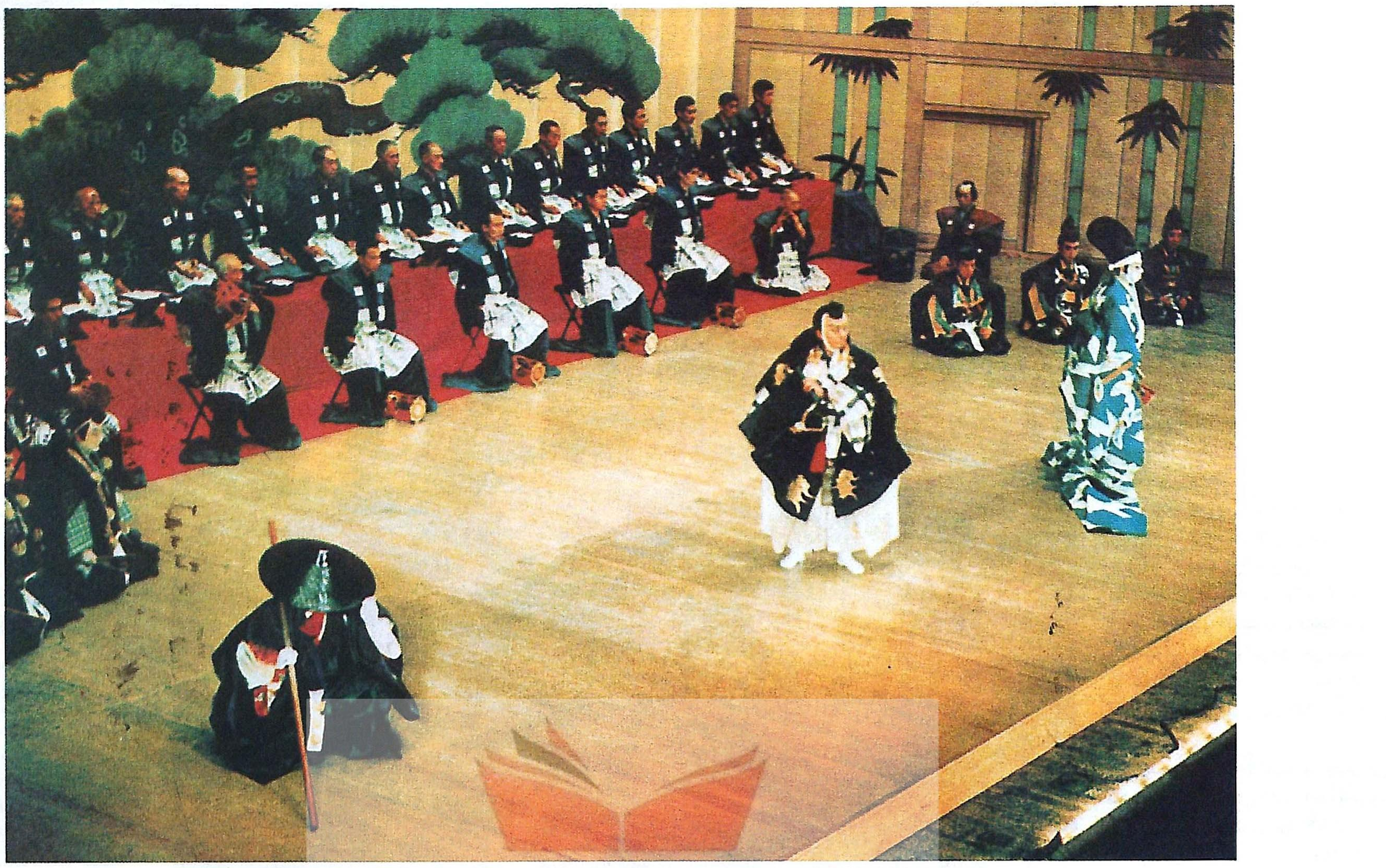
ومتوسط مرات المشاهدة يصل إلى ثلاث ساعات يوميا في الأيام العادية، بينما يزيد إلى أربع ساعات في يوم الأحد.

ويقول اليابانيون في استطلاع الرأي الذي قامت به هيئة التلفزيون هناك، إن ٩٦٪ من المشاهدين يشعرون بفائدة التلفزيون وقيمته في حياتهم الاجتماعية، خاصة تأثير البرامج التعليمية والثقافية على تكوين أبنائهم وتربية ثقافة الإنسان العادي، من خلال تنمية مدارك التفكير، وتعميق الجذور الثقافية والتقاليد الاجتماعية في نفوس المواطنين.

وحول الحصول على الأخبار قال ثلثا أفراد العينة إنهم يفضلون أن يكون التلفزيون هو مصدر الحصول على الخبر، بينما قال الثلث إنهم يفضلون الصحافة.

وعندما يبحث الاستطلاع عن مصادر المعلومات بصفة عامة، يرى ٦٤٪ أن الإنترنت والتلفزيون هما مصدر معلوماتهم، بينما يرى ٢٥٪ أن مصدرمعلوماتهم هو الصحف والمجلات والمواد المطبوعة، ويرى ١٠٪ أن الراديو هو مصدر معلوماتهم، بينما يرى ١٪ أن الحوار المباشر هو مصدر المعلومات بالنسبة إليهم.

ولما كان تأثير التلفزيون بهذا الشكل الضخم الذي تصعب معه أي منافسة، فقد راودني السؤال عن تأثير عرض البرامج والأفلام التي تتناول مسائل الجنس بأسلوب صريح للغاية، يصعب معه أن تقارن بين طرق تقديمه في قنوات التلفزيون الياباني التجارية، وهي قنوات أخرى غير القناة الأولى والقناة الثقافية الصادرتين عن الهيئة القومية للإذاعة المرئية والمسموعة، فإن المقارنة تظهر إلى حد كبير تقديم مسائل الجنس في التلفزيون الأمريكي أو الأوروبي، وفي أي من محطات التلفزيون في أي بقعة أخرى من العالم، لأنها تراعي الحياء



مكونات فن الكابوكي تضم مفردات الأداء التمثيلي والرقص والحيلة التي تشبه ما يقدمه الحواة

العام الذي لا تراعيه المحطات الخاصة في اليابان، من خلال ما يسمى بالتشفير والمنع عن المشاهد العام غير المشترك بتلك الخدمة فضائية كانت أو أرضية.

الملاحظة التي جعلتني أطرح هذا السؤال مصدرها ما يلاحظه الزائر أو المقيم من الاختلاف الكبير بين آداب الشارع الياباني وسلوكياته المهذبة، وما تقدمه الشاشة الصغيرة من تناول جنسي صريح جدا، فالشارع الياباني غاية في التهذيب، يندر أن تجد فيه ما تراه في العواصم الأوروبية والأمريكية من مظاهر يصفها البعض بالانحلال بالنسبة إلى تقاليده ومعتقداته، بل إنه من النادر أن تلمح رجلا يقبل امرأة في الطريق العام، ومن النادر أن ترى غزلا واضحا بين شاب وفتاة، لكنك تجد على الشاشة الصغيرة التي تدخل كل بيت ما نسميه بالفعل الفاضح العلني، من خلال أسلوب تناول الجنس الصريح في بعض قنوات التلفزيون الخاصة.

يحيرني السؤال، وأجد الإجابة عند الكاتب الصحافي كاوامورا الذي يقول لي: إن هناك حرية تقديم وممارسة أي سلوك في اليابان، ولا توجد ممنوعات في هذه البلاد، وبالتالي هناك مطبوعات من صحف ومجلات وكتب خاصة بالجنس وهناك أيضا الأفلام التي تعرض للممارسات الجنسية في دور العرض في اليابان، ولا يوجد قانون للرقابة، ولكن نظرا إلى خطورة عرض هذه المسائل على الصغار، فإن هناك العرف الذي يأخذ به القائمون على أمر دور السينما والملاهي والمسارح، والذي لا يسمح للصغار أقل من ١٨ سنة من التردد على هذه الأماكن، كما لا يسمح لهم بشراء الكتب والمجلات التي تتناول الأمور المتعلقة بالجنس.

لكن الأمر مختلف بالنسبة إلى مشاهدة التلفزيون حيث يدخل كل البيوت، وهنا تبدو المسؤولية في أعناق أولياء الأمور من آباء وأبناء، ففي إمكانهم منع الصغار من مشاهدة هذه المواد المثيرة، ومن هنا فإن العرف التلفزيوني يرى عدم تقديم هذه المسائل المتعلقة بالجنس خلال ساعات الإرسال النهاري أو في فترة المساء، حيث يظل الصغار يقظين قبل ذهابهم إلى الفراش، والسماح بتقديم مثل هذه المسائل في أواخر فترة السهرة مع الإشارة بأن هذه المواد للكبار فقط، كنوع من التحذير لأولياء الأمور حتى يبعدوا صغارهم عن الشاشة الصغيرة أو يديروا المؤشر نحو قناة أخرى.

وإذا كانت اليابان تعرف إرسال أكثر من ٩٠ محطة تجارية خاصة، فإن معظم هذه المحطات لا تهتم بتقديم مسائل الجنس باستثناء قناتين أو ثلاثة.

وعلى رغم هذه الحرية الكاملة في عرض أمور الجنس على الشاشة الصغيرة، ليس فقط من خلال المواد الفيلمية الدرامية والتسجيلية، لكن أيضا من خلال البرامج التي تناقش في صراحة تامة هذه المسائل، إلا أن الضوابط التي يضعها المجتمع من خلال العرف الخاص بالآداب العامة الذي تلتزم به المؤسسات الإعلامية، ثم نرى أن أهم الضوابط تتمثل في السلطة العائلية التي تمنع الصغار من مشاهدة مثل هذه البرامج، ثم تبدأ تدريجيا في تعريفهم المعلومات الحقيقية المتعلقة بهذه الأمور حتى لا يحدث لديهم خلط في الفهم.

الباب الرئيسي للقصر الامبراطوري في مدينة «كيوتو» يجاور مسرح «الكابوكي» القديم في عاصمة اليابان القديمة

تلك الضوابط هي التي تجعل هذا الفارق يبدو واضحا لمن يزور اليابان، ويلاحظ الذوق الشديد في التعامل في الشارع، والحذر الكبير في تناول مسائل الجنس في الطريق العام، على رغم أنك كثيرا ما تجد ذلك في دور العرض التي تقدم الأفلام الزرقاء، وترى فيها العديد من محلات بيع الكتب والمجلات والألعاب الجنسية، وعلى رغم ذلك لا يخرج سلوك هذه المحال إلى الطريق العام الذي يعتبر جزءا من التعبير عن الذوق العام.

أما بالنسبة إلى تأثير ما تقدمه الشاشة الصغيرة ذات التأثير الأكيد على الشارع الياباني، فإن ما يحد منه هو التمسك الياباني الشديد بالقيم والمواريث الشرقية في الوقت نفسه الذي يسمح اليابانيون فيه بكل قيم التحديث والعصرية التي تسمح بالفهم الصريح والتناول غير المحظور لأمور الجنس، والاستجابة لمفاهيم الأمركة في هذا السبيل وما يتصل أيضا بسنوات الدعوة إلى مفاهيم العولمة من دعوة منفتحة لتناول أمور الجنس في الإعلام والتعليم العام.

ومن هنا فلا تناقض بين ما نشاهده من تحرر زائد على الشاشة الصغيرة وما نراه في حركة الشارع الياباني المهذب في الطريق العام ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لست أود، بأي حال من الأحوال، دفع التمثيل نحو ثبات الرؤية، بقدر ما أحاول دائما خلخلة كيان الممثل، لا أمنحه مرآة واضحة تبيّن صورته أو احتمالات صوره، إنني ممن يبثون في عقل الممثل ووجدانه وجسده إرسالات ومناخات وإشارات غير نهائية، ليست قصدية، لا ماضي لها ولا حاضر، بتعبير آخر أحث التمثيل على التغذي من المعنى الراهن، المعنى الآني، المجبول على ذاكرة جهنمية، بتعبير ثان أن يعرف من الأرصفة والشارع والبيت وتفتح ذاكرته على أقصى ذرا الخراب، كان لا بد من أن أدفع الممثلات إلى الإحساس بغبار أرواحهن، بحالة أرديتهن وبالامتهان الجسدي والروحي في أيامهن منذ الأيام الأولى.

منذ الخوف الأول، حاولنا أن نغذي بروفاتنا بمراقبة صارمة لمنهج وطريقة عملنا، كم كنت خائفا من احتمالات انهيار العمل المسرحي فينا، أنا لا أجرجر الممثل على ميزانسينات مفهومة، لا أضع أي اعتبار للحركة، في بادئ الأمر أركز على تحضير روح الممثل، دائما كنت، وما زلت، أحث الممثلين على السفر داخل أرواحهم، في عربة قطار أو مع حصان حوذي أو ركضا إلى حد الجنون.

شهادة: تجربتي في مسرحية "الخادمتان"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جواد الأسدي - الإمارات العربية

التفكيك أو فتح ثغرة في كيان الممثل أمر حاسم بالنسبة إلي، وتلقف أو تبادل المواقع حول هذا الإبحار ومعه يشكل بالنسبة إلي أولوية صارخة، لست أحبذ الممثل «التنبل»، أو الممثل البطيء، أو الممثل الذي يضيع زمنه في جدل فارغ، على الممثل الذي يقرأ النص بوعيه الحالم، بعقله الفذ، عليه أيضا أن يفهم معنى حرق المراحل ومعنى الكثافة، معنى عمله مع نفسه خارج البروفة ومستلزمات أو ضرورات قطف الأزهار النضرة لتقديمها في البروفة، زمن الممثل ما قبل البروفة وبعده هو زمن النص والإخراج ثم العرض! ليس هناك أي فصل جذري بين زمن الممثل خارج البروفة وزمنه داخل البروفة، لا يمكن الانشغال عن النبش الحقيقي لتطعيم البروفة بلحظات بزوغ فعلية، ذاكرة الممثل الدراماتيكية الغنية ذات الأرشيف الغزير، وجع ذاكرة الممثل، انتماؤه إلى عصره، رفضه لزيف عصره، طهرانيته، أحلامه المستحيلة، إحساسه بالحب، بالعالم، بجسده، إنه أمر حاسم في تشكل وعي التمثيل، التمثيل هو وعي الوعي، هو ضرورة الضرورة لكشف ما لا يمكن كشفه، إزاحة الأقنعة عن القناع الأصلي، ابتكار الوجه الإنساني لصورة الإنسان من داخله وخارجه، من جسده وروحه! لا يمكن بأي حال التمادي في لعبة الخدمة والخدم، التسيد، السادة، الانتهاك، ومسرحيتنا التي ستنقذف في جوف الممثل كنص، لا بد من أن تثير مفهوم الاستعمال الذي أصبح العلاقة الفارقة في مجتمعنا! ثمة من يستعمل أرواحنا، الغني يستعمل الفقير، المدير يستخدم موظفه، الأب يستخدم أبناءه، الدولة تستعمل الناس، الاستعمال السلعي صار أمرا مفروغا منه، وعندما يفرغ العصر من الممثل الروحية ويطغى رأسمال العقارات، يصبح مفهوم الاستعمال أكثر بداهة وحركة وحرية، بالتدريج يصبح الإنسان مدمنا على فكرة الاستعمال دونما أي رفض. نحن لا نرفض أوامر أسيادنا ولا مطالب من يدفعون لنا كي يمنحونا الخبز، الخبز معجون بذلنا، الذل عنوان خبزنا، سقوط مريع، وفراغ موحش، وحشة فارغة. هكذا هو عالم «الخادمتان»، فارغ، أجوف، معدني، صلصالي. وبقدر ما هو فارغ ومفرغ فإنه غزير، الغضب يتكدس، ينام، يعشش، تماما مثل البصاق، أو مثل غبار الكتب العفنة. على الممثل أن يعرف هذا العفن، أن يستمرئه، أن ينظر إليه مثلما ينظر مصوّر مخبول إلى العالم من خلال كاميرته التي هي روحه. استغربت ممثلاتي في بداية البروفات من طريقة عملي، كن ينتظرن بعد القراءات الأولى أن أوعز لهن بالحركة، أو بالتشكل الحركي، بينما كنت أود أولا معرفتهن، معرفة رهافتهن، مدى استقبالهن للملاحظة، ثم بأي معنى سنحول الملاحظات إلى كيان. والمسألة ليست نبشا في ملاحظات أدبية، بل إشعال النار في الهشيم، إشعال الفتنة المخبوءة في الممثل، إدارة رأسه نحو نزعاته الفردية والجماعية. كنت في بداية بروفاتي أشكل الغبار، أو الهزيمة، أو إعطاء مساحة زمنية لإثارة فتوة الوجه المتكدس، إعادة النظر بالنظرة، اللمسة، الميل الجسدي، التكوين التشريحي، إعادة تأسيس العلاقة مع وظيفة أعضاء الجسد، ماذا يمكن أن تفعل اليد في الفراغ أو مع الجسد؟ إلى أي حد يمكن تفعيل دور اليد وإخراجها من وظيفتها البديهية أو الميكانيكية أو النتورالية. الأمر أيضا له علاقة بفهم الممثل لجسده! ثمار جسده، أغصان جسده، عواطف الجسد، هداة الجسد، موسيقى الجسد، ثم التلاحم مع روح الجسد. هنا توقفنا كثيرا في بروفات الأيام الأولى للتأكد من فهمنا المتبادل حول هذه الوظيفة أو الوظائف. بعد عدد من التمارين أصبح جليا أننا دخلنا مرحلة ثانية تبدد فيها القلق، توارى، بقي جزء منه، لكن احتمالات النضج وفهم طريقة العمل أصبحت وشيكة. تطور الفهم المتبادل وانتهينا من احتمالات القطيعة، التناقض، أو الانفصال، العكس صحيح، قلق الممثلين، توترهم، خوفهم، والرغبة الفعلية في منح البروفة طعما ثانيا والدخول في تجديدات مفهوم الأداء والنيات في العزف على الألوان الأخرى بعيدا عن كليشيهات التمثيل، وعن التمترس في الأداء المتعارف عليه، كان علينا أن نكنس كل ما هو عتيق، وإضاءة بيان تجديد روح الممثل ذي العنوة، قوي الشكيمة، صاحي الجسد والروح، ذلك المتوثب، المستفز، الراغب في الصعود إلى نهاية السلم، العازف على طبول التطرف، لست أحب الأداء الحيادي ولا الخيارات الأحادية، لا البصرية ولا الأدبية ولا العاطفية، على العكس دائما أنشد التطرف! إلى أقصى احتمالاته في أداء جواني مركب، يمنح الإنسان والممثل في الإنسان أو الإنسان في الممثل الارتقاء بجسده وروحه إلى أعلى محطات الاحتمال الجديد.

هكذا كان لا بد من أن نمشي بخطوات سريعة، مكثفة، متوترة تأخذ طابع الضربات أو النقر على الإيقاع بعنف، وبعنف شكسبيري مع خواص أدائية لينة تؤدي إلى مزج متقطع وسكوت أو فجوات سكوت! بدا الأمر مع رندة وجوليا سهلا، على الرغم من مرارة الصعوبات الأولى، وعلى رغم عتمة البروفات الأولية، تداخلت البروفات مع مؤانسات مؤنسة على صعيد العلاقة الشخصية بيني وبين الممثلات، أزهرت فكرة المعايشة الملاينة، المسامحة، المودة، والحب الفعلي المبني على ابتكار أكثر الطرق طراوة مع البروفات. كأنما بعد شهر من البروفات صرت أعرف الممثلين، كأنني عشت معهم قبلا، أو أحسست بهم مثلما كنت أحس مع فايز قزق وغسان مسعود، أو دلع الرحبي، أو أمل عمران، يبدو طابع البروفة امتدادا لبروفات «الاغتصاب» و«تقاسيم». خارج البروفة كان مهما من حيث مناشدة الحوار والجدل وقراءة الاحتمالات

تحضير الممثلة لتتوحد مع الشخصية

الفنية وبناء الشخصيات، هدمها ثم إعادة تكوينها وفق رسومات ونقوش قلقة تؤدي إلى مسار متصاعد، ضاغط، غير مستسلم.

رينيه ديك وافقت على اغتيال كل ما من شأنه عرقلة البروفة، عاشت بروفاتي بمحبة لا مثيل لها، انتمائي إليها صار كليا، على الرغم من إحساسي بكونها تهدد مسرحيتي، ذات نهار بعد ليال من التمارين المضنية التي لم تؤد إلى نتائج قررت أن أهددها! اعتذرت منها عن عدم إمكاني مواصلة البروفات إلا إذا أعادت ترتيب إحساسها بالزمن، بالإيقاع، بمخارج الحروف، بالوهن الجسدي والروحي، إذا أردت أن تكوني حية وأن تنفضي غبار الخراب الروحي عنك، فهذه فرصتك في إعادة التكوين! هكذا قلت لها.

كنت أريد أن أستفزها، أن أدفعها إلى إعادة تمثل نفسها، وأن تكشف ميلها وانتماءها إلى المسرح والبروفة! أمامك ٢٤ ساعة فقط! ارتعبت، بكت، جن جنونها، خرجت، دخلت، ارتفع صوتها، ماتت، عادت إلى الحياة من جديد، وافقت على التحدي!

ولكي تواصل بروفاتها معنا، كان لا بد من أن تقرأها بطريقة مختلفة، تماما ضد طريقة فهمي الجوهري الذي كان ينوي تكريس معالجة أخرى، مع الواقع الجديد ومع معطيات ومفردات رينيه ديك عالجت نصها وجسدها، هكذا اعتقدت، رينيه ديك الخارجة من دهليز موتها لن تقدر مطلقا على احتمال النص، لن تقدر على التساوق مع الإيقاع الذي أحبذه، إذن كان لا بد من التفتيش عن إيقاعها كي يطلع منها، حاولت أن أتخلى عن وجهة نظري الأولى في تحليل الشخصية، صوت رينيه، شكل رينيه، جسد رينيه، ثقافة رينيه، بعد بروفات طويلة إن صار أن أغير طريقةمعالجتي لشخصية السيدة، لا بد من أن أحرف في عنوان وأصول هذه الشخصية، زمن أصلع، سيدة صلعاء، زمن كابوسي، سيدة كابوسية، عقم، عقيمان، أبواب مسدودة، خزانات أشبه بالمقابر، تؤدي إلى أقبية معدنية، هل تحلقين شعرك يا رينيه؟! أحلق شعري، أجابت! أفعل كل ما تريد! تعجبت من أن تكون سيدة في هذا العمر وهذا العذاب مثالية في أخلاقها المسرحية إلى هذه الدرجة! عندما قالت لي نعم أحلق شعري، ازداد حبي لها وقررت المضي معها حتى الرمق الأخير، دخلت مع الممثلين مرحلة جديدة من إعادة النقد للبنية لمشهدية المسرحية في محاولة لترسيخ المفهوم النحتي داخل بنيان العرض، دائما كما كنت، وما زلت، مفتونا بالنحت، الرسم في الفراغ، لذتي الشخصية، الضوء المسلط على روح الشخصية يشكل بالنسبة، لي معرفة جديدة، رسما جديدا، تكونا ثانيا، منذ المشهد الأول كان على الممثلين أن يرتبوا عناوين أجسادهم على النحو الذي يخرجهم من الأدب إلى النحت، ومن النحت إلى الشعر، الدخول إلى المسرحية أو مع المسرحية، مع الضوء الأخضر الخافت المسلط على رؤوس الممثلين الذين سيجوا أجسادهم بقماش أسود عتيق، الرؤوس مرتفعة نحو سقف المسرح، وصوت القطار يشق المسرح وأرواح الممثلين ثم روح كلير وسولانج! من أين يأتي هذا القطار المحمل بالنصوص والخيول والذكريات! من أي محطة أتى؟ وإلى أي محطة ينوي الإبحار! ماذا يحمل القطار لنا من فاكهة! غبارا أم مسكا أم توابيت؟ ذكريات أم دفوفا؟ أغاني أم نواحا؟ لست أدري، كل ما أعرفه أن ثمة وحشا كاسرا اسمه العربات يمر على أرواحنا فيهدمها، بعد مرور القطار في المرايا المعلقة في سقف المسرح وفي أجساد الممثلين تستيقظ المثالات على اللعب المسرح، كلير تلعب السيدة وتتلاعب بها، سولانج تبتلع كلير في جوفها كي تعيد تشخيصها من جديد، المشهد الممسرح يقوم على مفهوم نبش المكبوت، المؤجل المسكون، الممدود، في كل ليلة، وبوحشية مريبة، تعيد الخادمتان قداس عويلها، سولانج أحيانا تلعب السيدة وأحيانا أخرى تلعبها كلير، إعادة حرث، إعادة كره، إعادة صلب، تماد، يد سولانج تشدان نحو وجع كلير، واليد مسورة للنبش الجواني، كلير مشرعة لسولانج والأخرى أيضا تشرع صورتها وجسدها لأختها، في تقابل نحتي، فيزيائي، تعوم الوجوه، العيون تأكل العيون بنظرات شرسة! تتضح سلطة كلير في تشخيصها لدور السيدة، تنكشف صورة سولانج في ضعفها ووجهها الشاحب، قوة مفتعلة مستعارة أمام ضعف مميت غير مستعار، سولانج عندما تلعب كلير فإنها تستطيع أن تقدم أختها بصدق قوي لأنها عمليا تلعب حياتها من خلال أختها، أما كلير فإنها ستعاني كثيرا في تشخيص السيدة، لسبب واضح له علاقة بفارق الانتماء، سولانج تنتمي إلى آلام كلير، لهذا فإنها ستكون على حافة الخطورة في تشخيصها، كلير لا تنتمي إلى السيدة، إذن لا بد من تبعيد بين روح كلير المعبأة ضد السيدة والتبعيد بين السيدة وكلير.

عوالم قائمة على التباس سحري، مغرب، يدرب الممثل من خلالها نفسه على نفي النفس في الخراب أو تخريب النفي في نفي لاحق، مع مشهدية تعتمد نسيجا مركبا وتناقضا.

في مناخ من هلع التشخيص والحفر والنبش والشتائم والكلمات البذيئة والدونية التي تقصد كهربة النفوس، تتسارع المشاهد في سياق إيقاعي متواتر، متواثب، خلسوي، تطاحني، مزاجي، يؤدي إلى التعامل في مرايا البوح: (مقطع من النص):

كلير: قلت لك دائما أن تتركي القفازات في المطبخ، أو أنك تريدين إغواء الحلاب بها!!

سولانج: الحلاب!

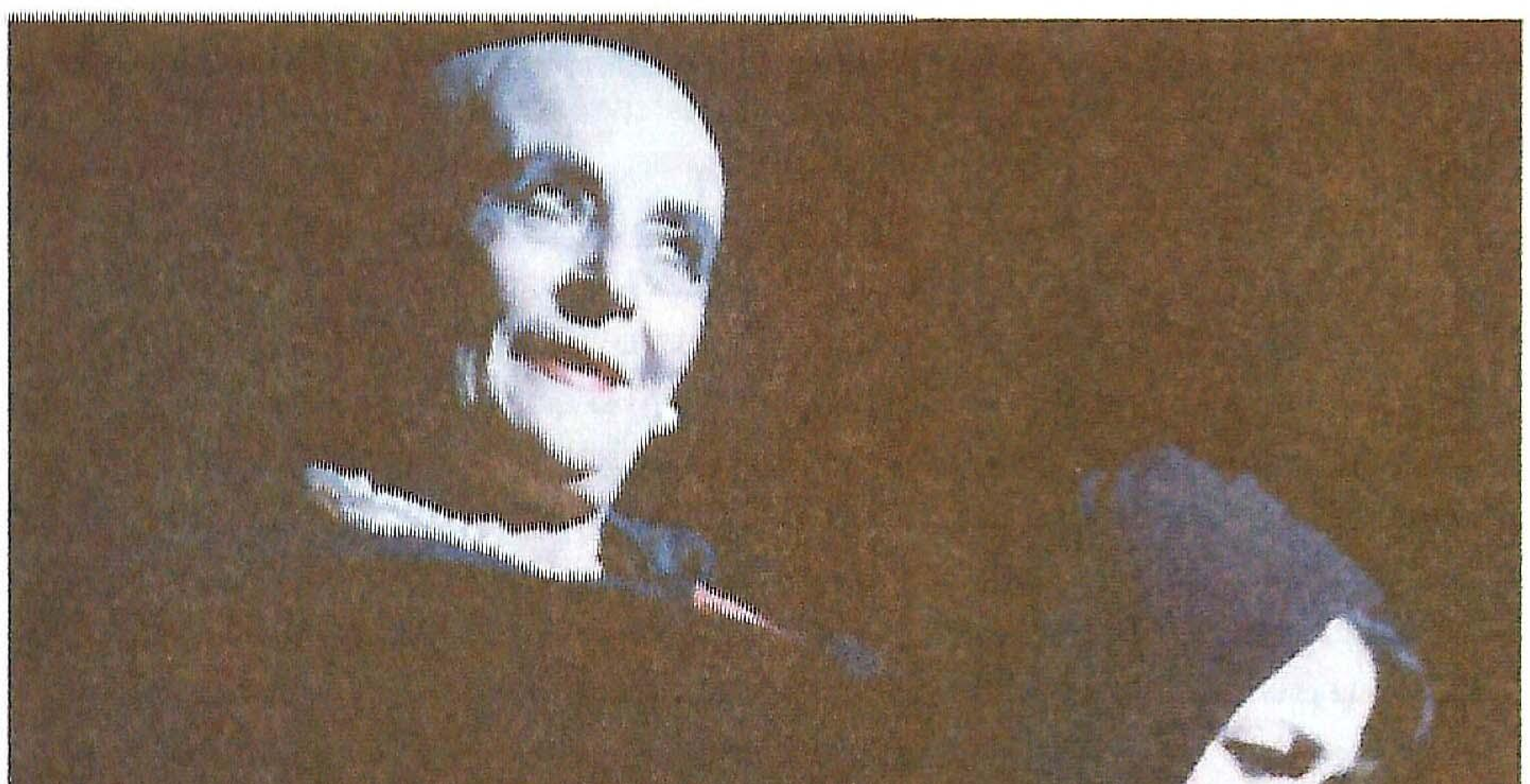
كلير: لا تكذبي!

سولانج: أكذب!

كلير: نعم لا تكذبي، لا فائدة من أن تكذبي، خذي القفازات إلى المطبخ، متى تفهمين أن هذه الغرفة يجب ألا تدنس؟ كل ما يأتي في المطبخ بصاق، اخرجي واحملي معك بصاقك.

عندما تنفرط منحوتات المشهد الأول في المسرح داخل المسرح وينفصل منبه عنيف بنينه وجوههن ويدق نواقيس، تنفرط اللعبة، ويهلع لا مثيل له ترتب الخادمات أغراضهن من جديد، يفرشن قلقهن على الطاولة، الزهور الذابلة تعود إلى سابق عهدها، المنبه إلى زاوية والمرايا إلى قناديلها، أما كأس الشمبانيا فتبقى تنتظر اللحظة الحاسمة! الخادمتان تصبحان خادمتين من جديد، تنزع كلير صورة السيدة وسولانج صورة كلير، ثمة قلق باتجاه إعادة الضبان إلى عهده والنفوس إلى سكونها الأول، الاتهامات هذه المرة بين الأختين، كل واحدة منهما تتهم الأخرى بالخوف والجبن وتأجيل اتخاذ القرار في ما يخص القتل في اللحظة الحاسمة! شتائم متبادلة، كره متبادل، حب متبادل، ونية القتل الفعلية التي تشد الأختين إلى حلم قدرهما الخفي، كأنما ثمة قوة جبرية تتدخل دائما لتخريب لحظة القتل، كأنما ثمة تواطؤ بين "ا" نفسه والسلطة لتدمير خادماته، الخادمتان ضحايا السلطة و"ا" في آن واحد، إلا إذا قرر الرب حمايتهما من مصيرهما، وواضح أن القرار الحاسم لم يتخذ بعد بشأن التحرر من القوى السفلية للخلاص من القوى العلوية، و"ا" العلوي يمنح البركة للسلطة العلوية لتشكيل بالخضوعين، الشواقين إلى "ا" في دق ناقوس الحرية، لكل خادمة ثمة "ا" تستنجد به ساعة الزمهرير.

لم يعد أي مجال للتمسرح، هنا يتضح عذاب الانتهاك على حقيقته! النميمة والأقاويل والشبق والاشتهاء، تنسج كومة من الخرز التي ستشكل تلك المسبحة اللازوردية اللماعة التي


استخدام الاضاءة لخلق تكوينات تشكيلية بصرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستنفرط على جيد السيدة، في مشهد عودة سولانج وكلير إلى نفسيهما، تصل الممثلتان إلى نقائهما وتمعدنهما... سولانج: نحن خراف أبدية لسادة أبديين. ماء. ماء (هذه هي خلاصة المشهد، خلاصة التوثب الطالع من خلاصة الانهيار).

كلير: سأقتلها وا" العظيم سأقتلها.

ستكون ذراع الحلاب سندا لي.

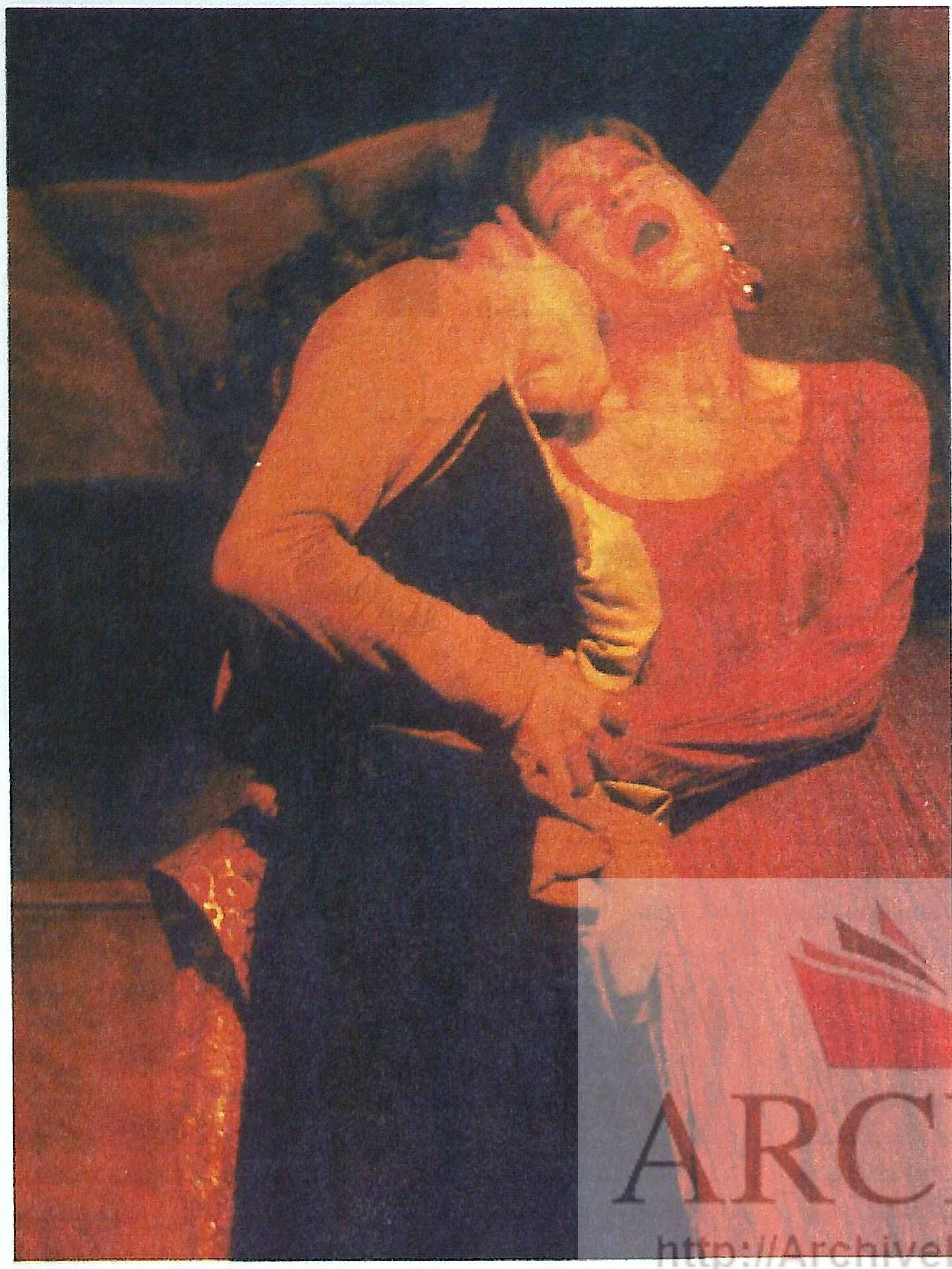
سأقتلها!!

لحظة سطوع وإثارة قناديل الحرية المعلقة خارج الخلسة، خارج المراقبة، انتفاضة حاطة، انتفاضة واهمة، عنف على الطاولة، حرية فريدة على سطح الطاولة، انهيار على الطاولة، ارتعاشات سطوح ملساء ونوم أبدي ينام على صوت قطار يحمل الخادمتين ولو بالضوء أو بالوهم إلى محطة محتملة، مقترحة ولو بالحلم حيث يصبح القطار خلاصا، أو قبة خلاص.

القتل احتفالا أو الاحتفال قتلا، هكذا عبأنا طاقة «الخادمتان» بعد رحلة المحطات وصراخ الترين المريب، صرخت كلير أضيئي، فأضيء المكان، افتحوا الأبواب، أشعلوا الشموع، وفي لعبة التمادي في مناخ من اللعب حضرت كأس الشمبانيا بسرانية، مع إضاءة غامضة يطغى عليها اللون الناري المطفأ، آخر اللحظات في ترتيب المؤامرة التي تشبه إلى حد كبير مؤامرة الليدي ماكبث وماكبث، أو خيانات ريتشارد الثالث أو مقصلة روبسبير، هنا القصاص سيكون أكثر إشراقا من أي قصاص آخر، كأننا نحضّر لثورة العبيد المقهورين أمام قاهرينا، يأخذ الترتيب الذي تطلقه كلير شكل القداس أو صورة الندب وتمجيد لآخر لحظات الفعل، كلير وسولانج وكأس الشمبانيا واقتراب قصدي من بروجكتور أرض يشع بوجههما، يعطي الكأس انعكاسا قويا أشبه بانعكاس لمعة الخنجر في لحظة رعد أو عاصفة عاتية، وفعلا تفعل العاصفة فعلها، تطلق عنان الأرواح المضللة، ترتيب سريع للخلاص وقطرات في كأس الشمبانيا من أجل غرز الخنجر حتى نهايته! الأبواب مغلقة بعدما شرعوها على اللعب الذي يعطي فرصة للوصول إلى الاغتيال، إن اغتيال السيدة هو بمنزلة نزع الأقنعة، نزع صورة الذل، نزع ثوب الموت، أو دق آخر على بوابات الريح المشرعة نحو حياة هانئة هناك، على إحدى المصطبات في حديقة النور تتمنى الخادمتان أن تجلسا وحيدتين، تغزلان بين أيديهما تلاوين الصوف لقميص منسي على الرف أو جاكيت للطمأنينة التائهة بين الأروقة!

تفتح الباب على مصراعيه على صلعة جرداء وضوء أزرق يعطي للصلعة برودا أشبه ببرود الزهور الذابلة على المرايا، تدخل متكئة على عصاها، تجلس على كرسي يعكس كيانها في المرايا المعلقة، بودرة بيضاء تصبغ وجهها ورأسها وأحمر شفاه يذكرنا بالقحاب من الدرجة العاشرة ممن يتنزهن في أروقة باريس بعد إغلاق الحانات، منذ دخول السيدة فإنها تفرض حضورها الطغياني، التسلطي، الأفعواني، الذي يحيل المشهد المسرحي إلى ثعبانية قصدية، تنعى السيدة عشيقها لأنه يعيش على البلاط الخشن، توبخ الخادمتين بقسوة لأنهما لا تدركان مدى معاناتها الشخصية إزاء سيدها وعشيقها، هنا يتحول السيد إلى شخصية فاعلة، غائبة لكنها حاضرة، وفي محاولة للانطلاق من مقولة جان جنيه الذي يتعامل مع نصوصه باعتبارها هيكلا مفتوحا للقراءات المختلفة، فإن إعطاء السيد الغائب حضورا دلاليا أكبر من حجمه في نص جنيه شكل لدي ضرورة قصوى، لا لشيء إلا للانتقام من السادة الرأسماليين، أولئك الهاجعين علينا الذين حولونا إلى خراف أبدية! السيد والسيدة مرآتان لرأس المال الذي يحول فكرة الوجود إلى حالة استعمالية، إننا أمام سلطات نفت عن مجتمعاتها أي نزوع نحو الحرية الفردية أو ممارسة الاستقلالية، أو أنسنة الحياة، إن نص جان جنيه بيان ضد السادة، أما محاولتي للربط بين سادة النص وسادتنا فكان شغلي الذي ألح عليه، لهذا بدت السيدة من معدن هش، رخو وصلب، شريرة وطيبة، كافكوية المنحنى، كابوسية الخواص، غرائبية الجسد والرأس والالتفاتات!! كأن رينيه ديك (السيدة) تطلع من مرجل دموي بارد، لزج، ممتع، وكريه في آن واحد، إن السيدة في إطلالتها الجديدة من خلال كوة عذابها القديم، إنسانا وممثلا، منحت العمل دفقة روحية معاكسة، ضدية، بالمعنى الذي يوشي بكل ما يحيط بنا!

لعل ألذ ما في رينيه ديك هو وعي حضورها في مناخ لعبها، إنها تدرك وهنه ووهنها يدرك دورها، ثمة تبادل مواقع بين سيدة فعلية تعيش شيزوفيرينا الشبق وشهوة الماس وسيدة حقيقية (رينيه ديك) تعيش الفقدان بكل جبروته، كم كنت أتمنى لو أن رينيه ديك حملت معها إلى المسرح قططها السبعة، ذكورا وإناثا، كي تعطي لمساحة دورها خلطا بين جحيمها الشخصي/وجحيم سيدتها المزيف، ثمة أقنعة تتحرك بين أروقة النص الحقيقي وعلى متنه! أقنعة يستمرقها الممثل فيرتديها إلى الدرجة التي تمنعه من الخروج منها طلبا في التمادي إلى أسفل أعماق التقمص! تغادرنا السيدة بعدما سكبت الشمبانيا على الأرض معطية الإيحاء الحقيقي بمعرفتها لخبايا الأمور والمؤامرة التي يحكيها الخدم، لكنها في الوقت نفسه تضيع علينا احتمال هذا المعنى! ثمة معان عديدة لالتباسات السيدة في اكتشافاتها الآنية الساطعة! إنها تعرف كل شيء ولا تعرف أي شيء، قاتلة وباردة في قتلها، طيبة بخبث، خبيئة بتصنع، مدمنة الأثرة والفحش، كأنها راهبة داست صليبها على حين غفلة ثم قررت الولاء المطلق للدنس، قبل خروجها تضرب كلير بالمفتاح على ظهرها وتلكزها بالعصا ثم تضحك عليها.



تقمص كامل لروح كلير وسولانج بطلتي العرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

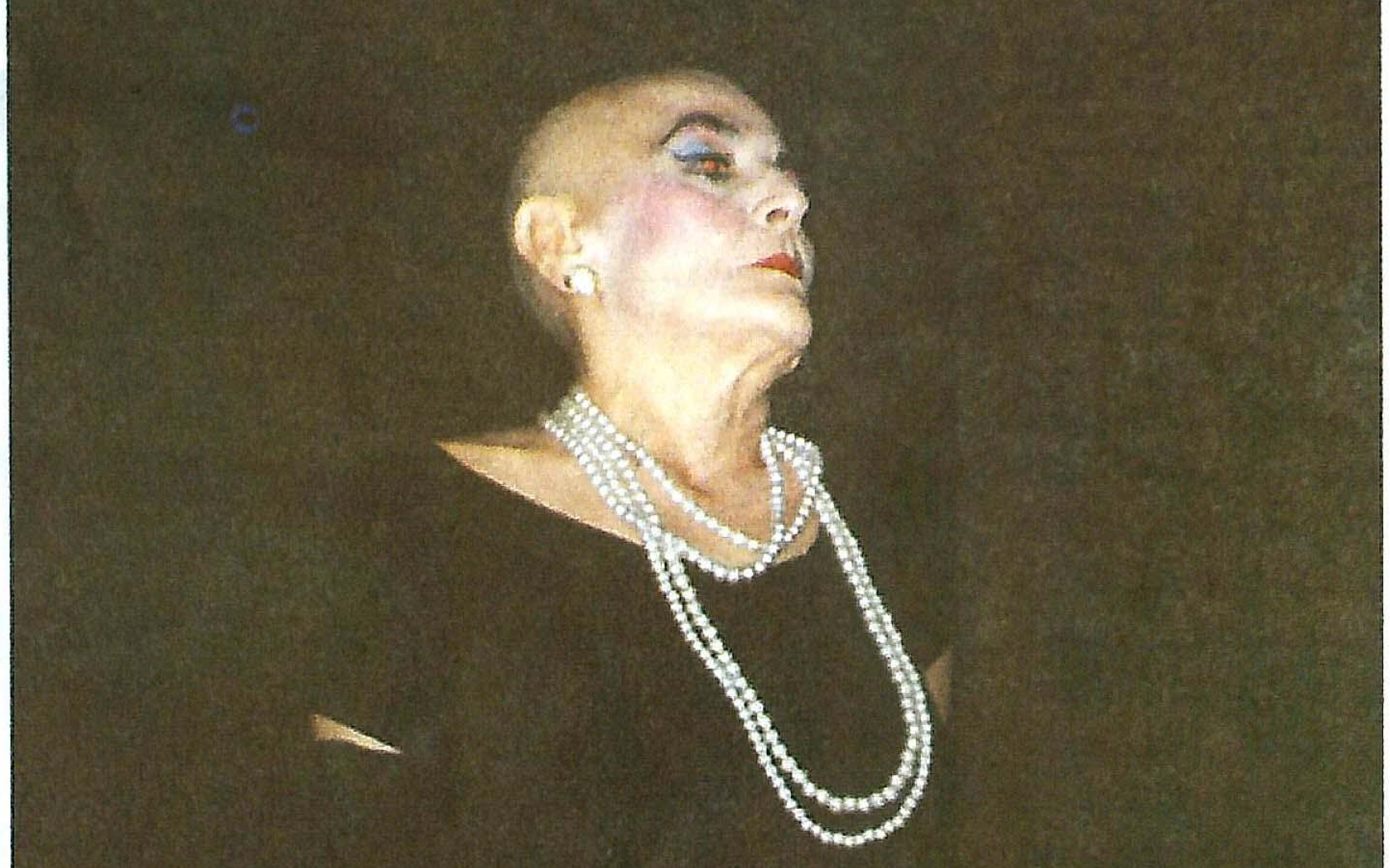
ينهار كل شيء، تنهار الخادمتان على الأرض، ثم في مناخ من اللعب القصدي التأويلي، تخلعان الأقنعة، تقفان، كلير تضرب على الكأس ضربات يائسة، تجاوبها سولانج بمط قفازها، عزف ثنائي وفردي، آخر لحظات التوهج وأولى بدايات الحطام، شتائم واتهامات متبادلة وإعلان صارخ من طرف سولانج بالرغبة في الرحيل، تصرخ كلير «إلى أين» تجيبها سولانج «إلى جهنم الحمراء»، تجمع من الخزانات ملابسها المغبرة ثم تقرر الخروج، تمنعها كلير بعنف، تركلها، ترميها على الأرض، كلير تنوح، سولانج تتوقف، تضرب حقيبتها في الأرض! ثم يقظة محمومة من طرف كلير وفرح ببقاء سولانج وعدم رحيلها!

إذ لا بد من أن تمضي اللعبة حتى النهاية، لقد قررت كلير وانتهى الأمر.

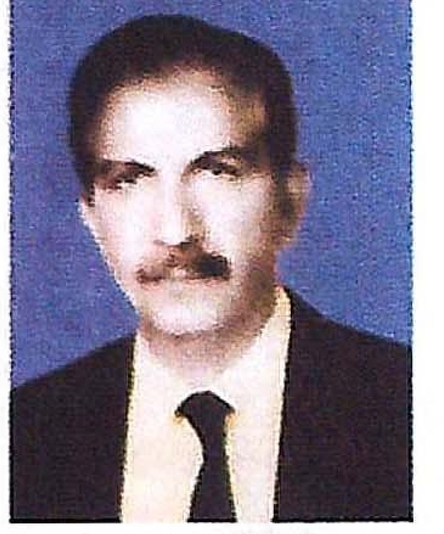
كلير تطلب من سولانج أن تعطيها كأس الشمبانيا المسمومة، سولانج تفعل ذلك، كلير تنوي الخلاص، وفي إطار رغبة محمومة للخلاص من العالم قررتا التواطؤ للمضي بالتشخيص الحقيقي حتى النهاية! كلير تسكب السم في جوفها ثم تنام إلى الأبد في الفراغ.

كلير وسولانج على الخشبة وفي المرآة، القطار يعود على الخشبة وفي روحيهما وأرواحنا!

اهتزاز إشراق مدهش في روح كلير التي قتلت السيدة فيها! في داخلها لتكون مضيئة، حرة، لكن في الموت نفسه



رينيه الديك قصت شعرها من أجل المسرحية


د. عبدالقادر الريحاوي

في أكثر من ٣٥٠ صفحة يستكمل الدكتور عبدالقادر الريحاوي الباحث المتخصص في شؤون الحضارات والفنون المعمارية، دراسته المهمة «قمم عالية في تراث الحضارة العربية الإسلامية المعماري والفني»، الصادرة عن منشورات وزارة الثقافة السورية. وهي الدراسة التي قدم جزءها الأول في ثمانية فصول، أما الجزء الثاني فيقع في خمسة فصول (من الفصل التاسع إلى الرابع عشر)، قدم من خلالها دراسة موثقة بالخرائط والصور عن مدرسة الفردوس في حلب، ثم ألقى الضوء على المدارس والمساجد في فاس وتلمسان، وأفرد فصلا للحديث عن قصر الحمراء، وآخر عن العمائر الشهيرة في المشرق الإسلامي، ثم عرض أهم المساجد في العهد العثماني، واختتم دراسته بفصل عن البيت العربي الإسلامي.

بالتطبيق على مدارس ومساجد وقصور

ريادة فن المعمار في الحضارة العربية

«قمة المدارس في العمارة الإسلامية».. هذا هو الوصف الذي أطلقه الباحث على مدرسة الفردوس في حلب، التي يرجع الفضل في إنشائها إلى صفية خاتون بنت الملك العادل أبي بكر، وزوجة ملك حلب الظاهر غازي بن صلاح الدين، وتأتي شهرة هذه المدرسة المشيدة عام (٦٣٢هـ/١٢٣٥م) بسبب تصميمها الفريد الذي لا نراه فيما بني قبلها أو بعدها من المدارس. وهي كذلك واحدة من روائع التراث المعماري والفني الذي خلفته الحضارة الإسلامية، بسبب ما نشاهده فيها من العناصر الإنسانية والزخرفية التي تتفرد بها، والمواد المستعملة فيها كالحجر والرخام المتقن النحت، وتوجد المدرسة اليوم في الناحية الجنوبية من مدينة حلب عند حي المقامات، بالقرب من عمائر أيوبية أخرى، كالمدرسة الظاهرية والمدرسة الكاملية.

قسم الباحث المدرسة من ناحية عناصرها الفنية والمعمارية إلى:

١ - المداخل والبوابة الرئيسية: للمدرسة أكثر من مدخل، لكن المدخل الرئيسي ظاهر متميز ببوابته الفخمة الواقعة في الواجهة الشرقية التي يتوجها شريط غائر من الكتابة، نقشت بخط الثلث الجميل ويتقدم الباب إيوان مرتفع مسقوف بالمقرنصات الحجرية. ويؤدي هذا المدخل إلى صحن المدرسة عن طريق دهليز طويل ضيق، يسير في محور منكسر، مسقوف بقبوة طولية.

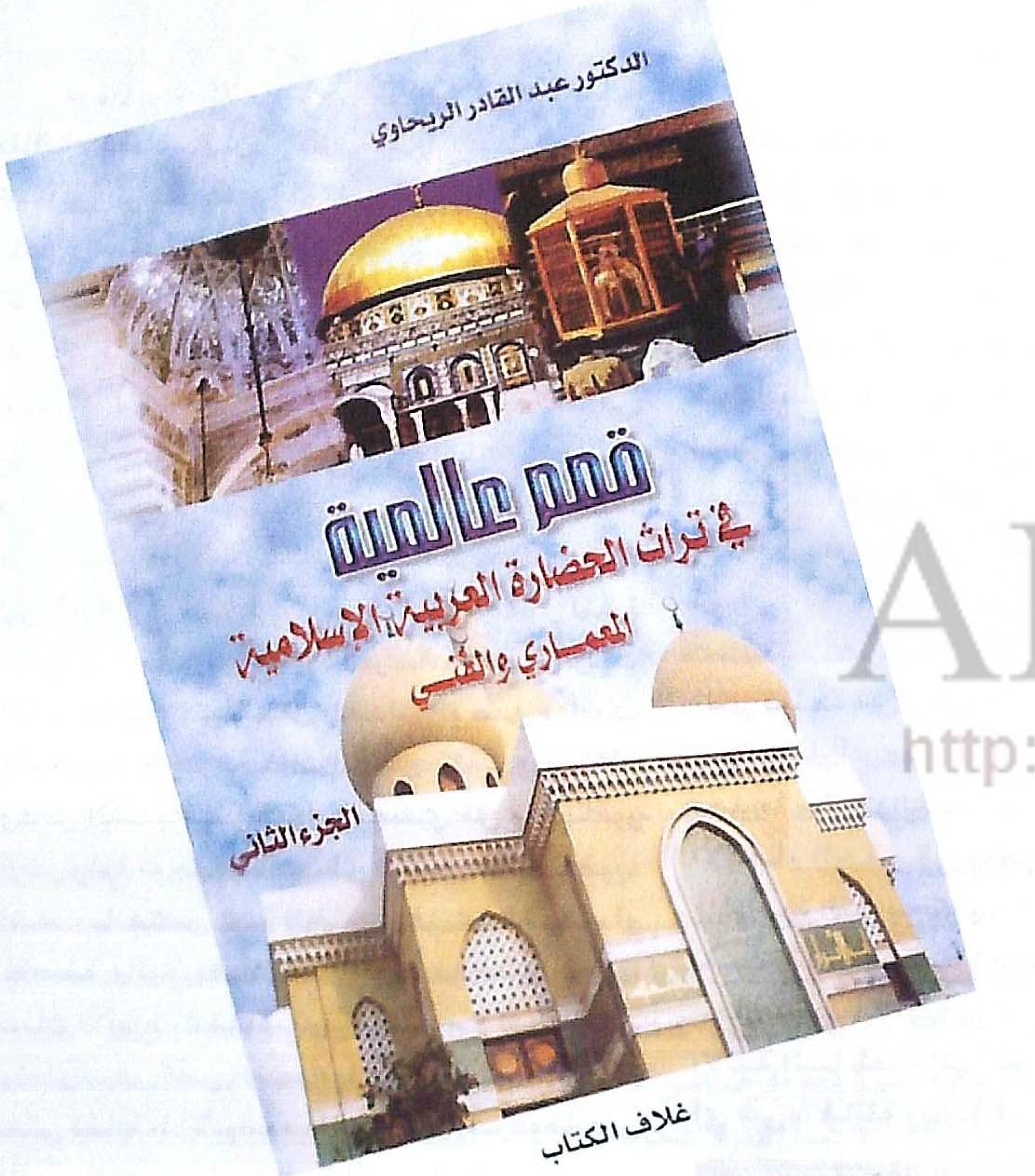
٢ - صحن المدرسة: فناء المدرسة صحن سماوي، تتوسطه بركة أو فسقية مثمنة الأضلاع، مفصصة من الداخل بمجموعة من الأقواس الصغيرة تجعل منها قطعة فنية. ويحيط بالصحن من جهاته الثلاث، الشرقية والغربية والجنوبية، رواق مسقوف، قائم على مجموعة من القناطر. بينما يتصدر جهته الشمالية إيوان واسع مفتوح مباشرة على الصحن بعقد من الحجر وهو مسقوف بقبوة، أما قناطر الرواق فهي

الكويت - حسام محمد طه

مكونة من أعمدة حجرية، ذات تيجان مزخرفة بالمقرنصات، تعتبر أقدم نموذج لهذا النوع من التاج الإسلامي الذي حل محل التاج الكورانتي الشائع الاستعمال.

٣ - قاعات الدراسة: تمتد قاعات الدراسة خلف الرواق بشكل متناسق على الجهات الثلاث. وتتألف من ثلاث قاعات كبيرة، مستطيلة الشكل، لكل منها ثلاثة أبواب واسعة مفتوحة على الرواق، خصصت القاعة الجنوبية لتكون مسجدا. وهناك غرفتان مربعتا الشكل تحتلان الركنين الجنوبيين، وتتصلان بالقاعات الثلاث الأخرى. وقد سقفت القاعات كلها بمجموعة من القباب عددها إحدى عشرة قبة.

٤ - جناحا السكن: الميزة الرئيسية لمدرسة الفردوس، هي التصميم الجديد المبتكر الذي أبعد غرف السكن لأول مرة عن مبنى المدرسة الرئيسي.


غلاف الكتاب

وبدلا من أن تكون الغرف موزعة بين قاعات التدريس والمسجد، في فناء واحد، عزلت، وجعلت في بناءين مستقلين في القطاع الشمالي من المبنى العام للمدرسة. ويحوي هذا القطاع، إضافة إلى جناحي السكن، مداخل ودهاليز، ووحدات أخرى للخدمات المختلفة. وهو يختلف عن القطاع الجنوبي من حيث الشكل العام والتصميم والعناصر ووسيلة التسقيف، وهذا سببه اختلاف الوظيفة والمتطلبات لكل من القطاعين الجنوبي والشمالي.

يلاحظ في تصميم الجناحين عدم التماثل التام، إلا أن لكل منهما فناء صغيرا، يحيط به أواوين وغرف مختلفة الأحجام، سقفت كلها بواسطة الأقباء. ويرجح أن تكون هناك غرف أخرى في الطابق العلوي الذي يؤكد وجوده سلم حجري في كل من الجناحين.

٥ - المحراب والعناصر الزخرفية: لمحراب المدرسة شهرة عالمية بسبب عناصره الزخرفية النادرة التي تغطي باطن المحراب وواجهته، وتتكون الزخارف من أشكال هندسية متداخلة مرصعة بالرخام الملون. ويبدو أن هذا التصميم الزخرفي كان موضع إعجاب في ذلك العصر، ظهر تصميمه ونفذ في محاريب وبوابات عديدة، مع شيء من التعديل. نشاهده في بوابتي مدرسة قرطاي ومسجد علاء الدين بقونية (٦٤٩ و٦١٦ للهجرة). وفي قبة السلسلة في الحرم القدسي.

في الفصل العاشر الذي جاء بعنوان «ازدهار العمران والعمارة في المغرب العربي»، أكد الباحث ازدهار الحضارة في هذه الحقبة من تاريخ المغرب، التي أصبح فيها جزءا من العالم الإسلامي.

وعن الخصائص الفنية لعمارة المغرب العربي يطلق المستشرقون على الفن الذي ازدهر في المغرب والأندلس عبارة «اسبانو - موريسك». والكلمة

جناح النساء في قصر الحمراء

الأخيرة مشتقة من مورو أو موروس، الاسم الذي يطلقه الفرنج على سكان المغرب وعلى مسلمي الأندلس، لكننا نرى أن التسمية الأقرب إلى الحقيقة والواقع هي: «الفن الإسلامي في المغرب والأندلس».

فإذا حللنا صفات هذا الفن وخصائصه كما يقول المؤلف وجدناه فنا أندلسيا، امتزج بالمظاهر والعناصر المبتكرة المشرقية التي عاشت وانتشرت في أنحاء العالم الإسلامي، وفي طليعتها المقرنصات واستخدام الخزف الملون الذي تطور أخيرا إلى ما يعرف بالزليج، وكذلك النقش على الخشب والجص.

وتميز تخطيط المساجد باستخدام البلاطات العمودية على القبلة، بينها واحدة في الوسط متميزة بقبتها القائمة أمام المحراب. ويلاحظ أن صفوف القناطر في البلاطات الأخرى لا تصل إلى جدار القبلة أحيانا، بل تتعامد مع صف مستعرض يحدث بلاطة موازية لهذا الجدار، كما في مسجد تنمل في المغرب ومسجد سيدي بو مدين في تلمسان. كذلك غدت قناطر المساجد منذ عهد المرابطين منخفضة بشكل ملحوظ، لقيامها على عضائد قصيرة جدا.

ويبدو صحن المسجد أصغر منه في المشرق، وهو محاط برواق عريض مكون من عدة بلاطات تمثل امتدادا لبلاطات قاعة الصلاة.

وظلت المآذن محافظة على شكلها الأول طوال العهود المختلفة، فهي كالمآذن الأموية، برج مربع يعلوه برج صغير عند شرفة الأذان، لكنها حصلت على تطوير كبير في عناصر الزخرفة. وكان الاعتماد في تحميل السقوف على العضائد بدلا من الأعمدة، فوقها عقود تنوعت أقواسها، بينها الحدوي، والحدوي المدبب، والمفصص، وقد زخرف باطنها في عمائر غرناطة بالمقرنصات والدلايات. وهناك عقود متداخلة فيما بينها، كعنصر زخرفي بحت، تنحت بارزة في الواجهات، وتنطلق منها أحيانا خطوط تتشابك وتتفرع لتكون أشكالا زخرفية فريدة متنوعة. نشاهدها بشكل خاص في واجهات المآذن.

في الفصل الثاني عشر الذي كان عنوانه «العمائر الشهيرة في المشرق الإسلامي إيران وأفغانستان والتركستان والهند من أصفهان إلى تاج محل» أكد الباحث أن بداية المشرق الإسلامي كانت في القرن الخامس للهجرة، وهو الزمن الذي ظهر فيه على مسرح الأحداث شعب الأتراك السلاجقة على الصعيد السياسي والحضاري، وتغير وجه المنطقة، ودبت فيها دماء جديدة طموحة، أدت إلى استئناف الفتوحات واتساع رقعة العالم الإسلامي نحو آفاق جديدة. وتبع ذلك تنشيط حركة العمران والعمارة، وازدهار العلوم والثقافة وتطور الفنون. جرى ذلك على يد السلاجقة، وفي ظل الخلافة العباسية، ثم على يد الدول التي قامت في المشرق والهند، كالإيلخانيين، ودولة تيمورلنك، والصفويين في إيران، وامبراطورية المغول في الهند الإسلامية، حيث حدث تطور للفنون والعمارة في أقاليم المشرق الإسلامي منذ عهد السلاجقة وما بعده، مما أعطى لعمائر هذه الأقاليم مظهرا خاصا.

ويرجع ذلك بشكل خاص إلى المواد المستعملة في البناء أولا، وكانت غالبا من الآجر واللبن، باستثناء الأناضول (آسيا الصغرى) التي تتوافر فيها مقالع الحجر، وطبيعي أن تختلف أشكال العناصر والمظهر العام للمباني وأساليب الزخرفة بين المباني التي تعتمد على الحجر اللبن، وتلك التي تعتمد على الحجر المنحوت.

ويرجع السبب الثاني إلى التقاليد المحلية الموروثة في الفن والعمارة، وإلى الأذواق الخاصة بكل شعب من الشعوب.

في الفصل الثالث عشر ركز الباحث على الخصائص العامة للعمارة العثمانية التي تعد مظهرا من مظاهر العمارة الإسلامية ككل، لأنها تنتمي إلى الحضارة الإسلامية أولا، ولأنها تؤلف مرحلة من مراحل العمارة الإسلامية التي تطورت وازدهرت خلال العهود التاريخية، وبحسب تنوع طبيعة الأقاليم الإسلامية وتراثها.

فهي إذن لم تبدأ من الصفر، بل ورثت تقاليد وانجازات الحضارة الإسلامية السابقة، وأفادت بشكل خاص من القواعد التي رسخها السلاجقة في الأناضول، ولا سيما من ناحية التصميم المعماري، التي عمد المهندسون العثمانيون إلى تطويرها وتجاوزها في محاولات جريئة للتجديد والابتكار وخلق نتاج متميز، متأثرين بعض الشيء بالبيئة المحلية والتقاليد الفنية الموروثة عن البيزنطيين والأرمن، أو عن الأقاليم الإسلامية، كإيران والشام ومصر.

وإذا تتبعنا تطور فن عمارة المساجد العثمانية، لا سيما من حيث التصميم المعماري، أمكننا أن نميز ثلاث مراحل تاريخية مهمة هي:

أولا: من حيث المظهر العام

تبدو الجوامع العثمانية من الخارج كتلة متراصة، بالغة الضخامة والارتفاع، فهي تبنى غالبا، مرتفعة عن سطح الأرض، أو فوق سوق ودكاكين، ويصعد إليها بأدراج عديدة، وتبدو في هذه الكتلة القبيبات وانصاف القباب ملتفة حول القبة المركزية الأم البالغة الارتفاع. وتتدرج الارتفاعات بتناسق وانسجام في هذه الكتلة التي تتخللها الأشكال والعناصر المتنوعة، كالشبابيك والشمسيات (نوافذ الجص)، والعناصر والرفاريف، والدعائم الجدارية البارزة. ونجد المآذن قد انطلقت من خلال الكتلة بقوامها الممشوق، ورشاقتها البالغة، وشرفاتها المتعددة، ورأسها الدقيق المخروطي الشكل. وهكذا يطغى التكوين المعماري، وجمال التصميم، على الزخرفة في المظهر الخارجي وفي الواجهات.

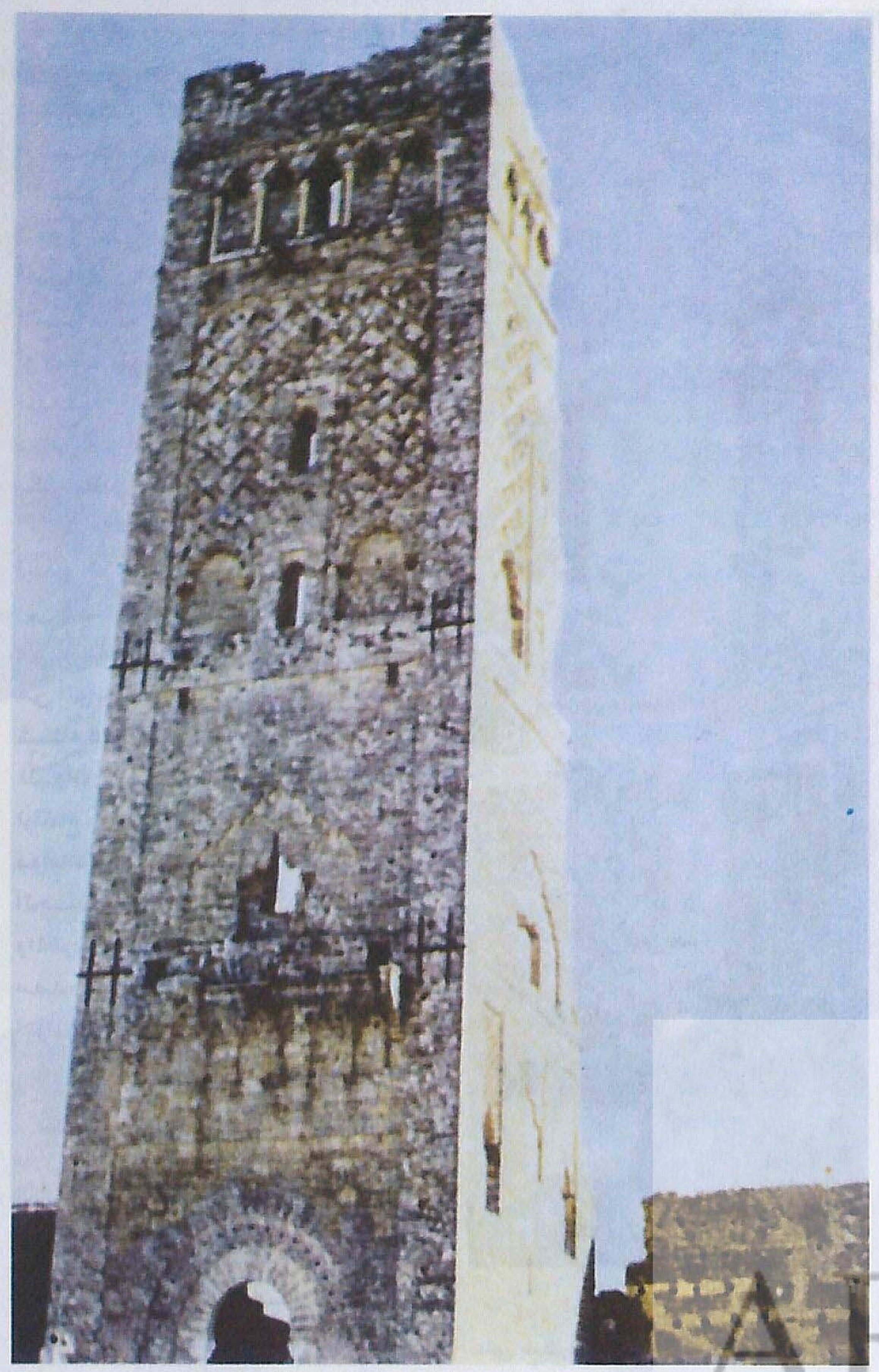
ثانيا: من حيث العناصر المعمارية

١ - القباب: غدت القباب العنصر الأساسي في التسقيف، بينها القبة الكبيرة المركزية، وأنصاف القباب الملحقة بها، والقبيبات، أو القباب الصغيرة التي تغطي الأروقة والغرف وبعض أطراف قاعة الصلاة وأجنحتها المنخفضة.

وتتكون القبة في المساجد العثمانية من طاسة كروية الشكل، تقل قليلا عن نصف كرة، كسيت من خارجها بصفائح الرصاص. تحتها رقبة أسطوانية تميل قليلا نحو الشكل المخروطي أو قطاع من مخروط، زودت بعدد كبير من فتحات النوافذ، تفصل بينها دعامات بارزة. وتبدو الرقبة من الداخل أقل وضوحا وتميزا عن طاسة القبة.

٢ - العقود: الشكل العام للعقود، لا سيما العقود الكبرى الرئيسية، كانت من النوع المدبب الذي يرسم من مركزين. واستخدمت في أماكن أخرى، كقناطر الأروقة مثلا، عقود من النوع الفارسي الذي يرسم من أربعة مراكز، قوساه العلويان مقعران نحو الخارج. وإلى جانب هذين النوعين، هناك العقد نصف الدائري، والعقد المجزوء، الذي تكون فتحته أقل من نصف الدائرة، ونجده مستعملا غالبا في الأبواب. وهناك العقد العاتق الذي يعلو سواقف الشبابيك، وهو من النوع الفارسي غالبا.

٣ - المآذن: تغير شكل المئذنة عما


جامع المنصور

الفنون جريدة
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك — مؤسسات: ١٢ د. ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

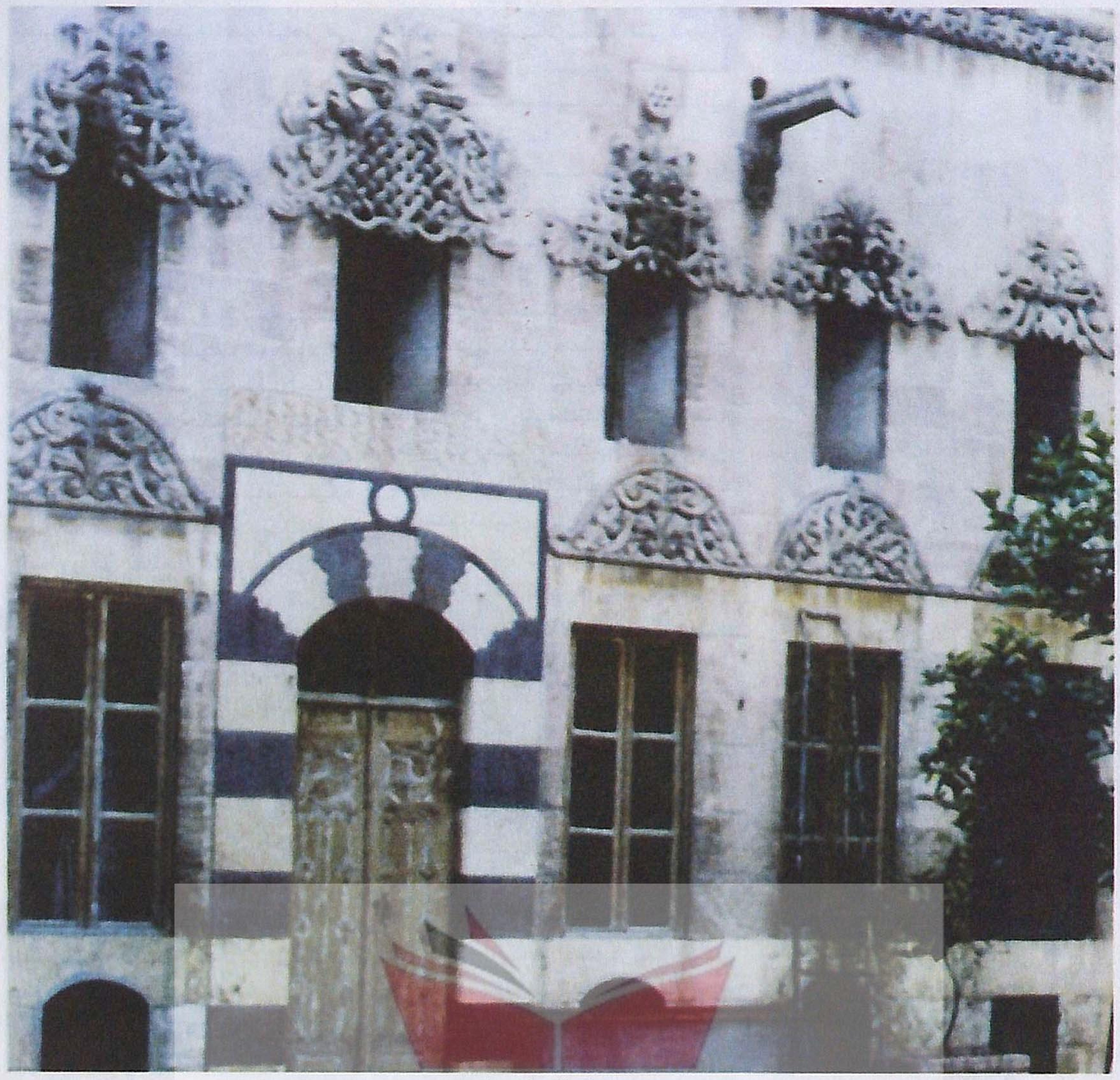
عهدناه في العهود الإسلامية السابقة التي كان يغلب فيها الشكل المربع والمضلع، ولا شك في أن الأصل السلجوقي ظاهر في الشكل الأسطواني العام في المآذن العثمانية. لكن التطور الذي حدث جعل المئذنة أكثر ارتفاعا ورشاقة، فجسم المئذنة إما أسطواني مزود بالأخاديد الشاقولية، أو كثير الوجوه.. كذلك غدت المئذنة متعددة الشرفات، وتنتهي في أعلاها برأس مخروطي دقيق. مصفح بالرصاص.

٤ - الأبواب والنوافذ والشابيك: تبدو البوابات المؤدية إلى المسجد أو إلى قاعة الصلاة اعتيادية، متناسقة مع ارتفاع الواجهات، فهي أقل ارتفاعا من الواجهات، بخلاف الاتجاه الذي شاع في العهد المملوكي وأعطى للبوابات اهتماما أكبر، حتى تجاوز ارتفاع بعضها ارتفاع الواجهات. وتزدان بوابات قاعة الصلاة بالمحاريب الجانبية، المزخرفة بالنقوش والمقرنصات، والسويريات الملتصقة في مقدمة البوابة وعلى جانبي محاريب إيوانها، وبالأشرطة الكتابية المذهبة.

ثالثا - من حيث العناصر الزخرفية

العناصر المعمارية في العمائر العثمانية تطغى في الواجهات الخارجية على العناصر الزخرفية لتشكل مصدر الجمال. أما في الداخل، فنجد الترخيم أو ألواح الخزف (القاشاني) في وزرة الجدران. ولقد ارتقت صناعة الخزف وأصبحت ألواحا مربعة (٢٠×٢٠ سم غالبا) وأحيانا مسدسة الشكل، عليها رسوم للأزهار والنباتات الملونة، وتكسوها طبقة من الزجاج، والقاشاني أو الكاش هذا الذي ينتسب إلى مدينة قاشان بإيران، كانت أشهر مصانعه في كوتاهية وازنك. ونجد القاشاني أحيانا في كسوة المحاريب والشبابيك وفي أماكن أخرى محدودة.

واستخدمت النقوش الجصية بشكل محدود في طاسة القبة وفي زوايا الانتقال في القباب، وهي ذات أشكال هندسية أو نباتية، أو كتابات على شكل اقراص، أو أشرطة في أعالي الجدران الداخلية. ونجد المقرنصات تزين الأبواب الرئيسية، والمحاريب، وتغطي زوايا الانتقال في بعض القباب. وأخيرا هناك العنصر التقليدي المقتبس من بلاد الشام ومصر، المتمثل في تناوب الألوان في فقرات معظم العقود.



بيت اجقباش في حلب

في الفصل الرابع عشر والأخير الذي جاء بعنوان «البيت العربي الإسلامي: أصالة وتطور»، أكد الباحث أن الشكل العام للبيت العربي كان يعتمد على وجود فناء مكشوف تحيطه غرف. وقد جعلت الغرف مستطيلة ضيقة لكي يسهل تسقيفها بالأقباء، الطريقة الشائعة في بلاد الرافدين وفي مباني اللبن عامة، حيث يندر استعمال الخشب، ومع الطوب أو اللبن استخدم الآجر في أماكن محدودة، كالبلاط والسلالم. لكن الحجر كان مستخدما في بعض المناطق، كما في «أوغاريت»، المدينة الكنعانية الواقعة على الساحل السوري؛ نجده جيد القطع في جدران القصر الملكي، وساذجا ممزوجا بالمونة في جدران البيوت العادية. ويبدو أن المساكن عرفت رقيا في الخدمات في ذلك العهد المبكر (حوالى القرن ١٦ و١٧ ق.م)، ففي بيوتها الصغيرة قنوات للخدمات كالمطبخ والحمام، حيث وجدت أحواض حجرية وآبار، كما عثر على أقنية حجرية لتصريف المياه، ومزاريب في الأسطح لتصريف مياه الأمطار، وأنابيب من الفخار لنقل المياه. وشوهدت المجاري تحت الشوارع لتصريف المياه المالحة.

وعثر على أدراج من الحجر للصعود إلى السطح أو إلى الطابق العلوي. وفكرة تعدد الطوابق في البيوت عرفت في الحضارات القديمة، في بلاد الرافدين وكريت ومصر، دل عليها وجود السلالم من جهة، والمجسمات التي عثر عليها في مناطق التنقيب، والرسوم الجدارية التي تشاهد في قبور الفراعنة.

ولقد تعددت الطوابق في العهد الروماني، مما أحوج إلى إصدار تشريع يحدد ارتفاع المساكن بما لا يزيد على الستين قدما. ولكن من المدهش حقا أن يبلغ قصر غمدان الذي حدثنا عنه الهمداني المؤرخ عشرة طوابق في ذلك العهد، أيام حضارة اليمن القديمة.

ولا شك في أن البيت في الشرق العربي قد حقق مزيدا من التطور والرقي في العهدين الهلنستي والروماني، بما أدخل عليه من تحسين في التخطيط والعنصر المعماري، لا سيما أن تقاليد بناء البيوت كانت متقاربة في حضارات مدن البحر المتوسط فـ «الباتيو» و «الآتريوم» في البيت الروماني، والفناء الشائع في البيت الشرقي، عناصر أساسية.

ولئن وجدنا في الفيلات الرومانية البرك ونوافير المياه، فإن الاهتمام بالماء عند العرب القدماء كان موجودا. عثر على تطبيقات معمارية له في البرك. وأقدم مثل واضح لها البركة المستطيلة المبنية بالحجر المنحوت في إحدى باحات قصر أوغاريت الكنعانية، يرجع تاريخها إلى حوالى القرن التاسع عشر قبل الميلاد. كما أن بعض العناصر الزخرفية التي شاع استعمالها في العمائر والبيوت كالفسيفساء، والفريسكو، أي الرسوم الجدارية، وجدت لها أصول معروفة قبل عشرات القرون في المدن العربية القديمة. وكذلك فإن الرواق المحمول على الأعمدة الذي أصبح عنصرا معماريا مهما في العمارة الرومانية، يحيط بفناء البيوت والفيلات الرومانية، عثر عليه مستعملا في مدينة إبلا (أواخر الألف الثالث) وفي ماري (أوائل الألف الثاني).

كما أن طريقة التسقيف بالأقباء والقباب، استعملها سكان بلاد الرافدين قبل أن يعرفها الرومان بمئات السنين، ولعلها انتقلت إلى هؤلاء عن طريق (الأتروسكيين) الذين هاجروا من آسيا الصغرى، واستوطنوا أواسط إيطاليا في الألف الأول قبل الميلاد ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

- دولة الكويت — نصف دينار كويتي
- جميع الدول العربية — دولار أمريكي
- خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

- دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
- جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
- خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

دراسات علمية واجتماعية كثيرة، قديمة وحديثة، تربط بين المناخ الجغرافي وحالة الإنسان النفسية، وفي ذلك يقال: إن سكان البلاد الباردة أكثر هدوءا في عواطفهم وانفعالاتهم من سكان المناطق الحارة. وربما للسبب عينه، ظل فصل الصيف هو فصل المهرجانات والاحتفالات في دول أوروبا، لكونه فصلا دافئا، يثير الشهية للنشاط والمرح والحب. ولقد بات احتفال مدينة (بامبلونا) الإسبانية بمهرجانها السنوي لإطلاق الثيران، إحدى المناسبات التي يحج إليها آلاف البشر من شتى بقاع الأرض، ليشاركوا أهل بامبلونا بهجة مهرجانهم «الثوري»، ومرحهم وحفلاتهم واستعراضاتهم الموسيقية. وإذا كان من مبرر جميل ومحبب للموسيقى والاستعراضات والكرنفالات، وانطلاق البشر في لهو وانشراح، فإنه ليبدو مثيرا للشفقة منظر تراكض الشباب أمام الثيران الهائجة، التي لا تدري سببا للضجة والهرج والمرج من حولها!

ربما أستطيع فهم السرور وراء تلهف البشر لمعايشة لحظة متعة مجنونة. وربما أخمن إصرار البعض على دفع الغالي والرخيص لاقتناص لحظة خاطفة، تخبئ سرها الغامض في التماعها وانطفائها في بضع دقائق عابرة. لكن ما يصعب عليّ فهمه وتقبله، هو استثارة عصبية حيوان أبكم، ومعاكسته، ومن ثم التفنن في قتله، من دون وجه حق، على مرأى وتشجيع وحماسة وتمتع وتلذذ آلاف المتفرجين!

لقد استثارني المشهد التلفزيوني وهو ينقل ركض مئات الشباب وهم يرتدون الملابس البيضاء، ويهزون أيديهم بخرق حمراء بغية لفت نظر الثور المندفع، بينما احتشد آلاف المتفرجين في شرفاتهم على طول ممرات مدينة بامبلونا يتابعون المشهد الساحر.

من يستحق الشفقة؟ الإنسان المندفع أمام الثور، أم الثور المندفع خلف الإنسان، أم البشر المحتشدون يتابعون بنظراتهم المجنونة وخفقات قلوبهم مشهد الصراع؟ ارتسم السؤال أمامي، بينما أنا أتابع لقطات سريعة خلف شاشة التلفزيون، وكم شعرت بالشفقة على الإنسان! وكم شعرت بالضجر من جنون البشر، الذين لا ينفكون يؤذون كل من حولهم بما في ذلك الحيوان!

أي متعة سادية تلك التي تتأتى من استثارة وقتل حيوان بريء لا حول له ولا قوة؟ وإذا كانت مئات الأسباب تكمن خلف عداوة وقتل البشر للبشر، فأي أسباب تكمن خلف تلذذ البشر بقتل الحيوان، لا لشيء إلا للمتعة، وإثبات تفوق عقل الإنسان على غريزة الحيوان؟

يبدو أن هدي وتعاليم الشرائع السماوية، والدساتير الأرضية، وآلاف الكتب والأعمال الفنية، على امتداد التاريخ البشري، لم تلق آذانا صاغية من البشر، وظل الإنسان منفلتا بميوله ونزعاته العدوانية، ويبدو أيضا أن الإنسان على رغم تقدمه على طريق التمدن والتحضر، لا تنفك العدوانية تتحرك في صدره، وهذا وحده ربما يفسر ويبرر الاختراعات اليومية، التي تصعب مجاراتها، إلى جانب حروب القتل والدمار التي تجتاح كرتنا الأرضية.

الإنسان، وحده صانع الحضارة، ووحده معمر الأرض، وناشر الجمال، وهو الإنسان ذاته، المندفع في قتل أخيه الإنسان منذ ابني آدم، وربما بقي الأمر على ما هو عليه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم: فؤاد بللامين • قصيدة: سعاد الكواري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السفينة

لا أحدَ سيخرجُ هذه اللحظة
لا الفئرانُ البيضاءُ، لا الدودُ الجائعُ
لا أحدَ سيخرجُ
وَحْدَها الريحُ ستسابقُ نفسَها
وَحْدَها الريحُ ستنسحبُ من هذا الفناء الكئيب
القططُ الأليفة ستلهو بكرةٍ من الصوفِ
جدتي سترمي الدلوَ في البئر
وستملأ سنواتٍ عمياءَ
سقطت سهوا في البئر
جدتي الطيبة ستسقي أغنامَها
وستمسحُ بكفِّها على رأسي
أبي سيخرجُ من قبرهِ
أبي الميتُ دوما
سيخرجُ الآن ليلقيَ نظرةً
على الثيابِ المعلقةِ على الأغصانِ
فربّما نقص ثوبٌ أو زادَ ثوبٌ
أبي يعرفُ جيداً
كيفَ يربطنا بصخرتهِ
دون أن نعترضَ أو نتذمّرَ

• • •

لا أتذكَّرُ ملامحَ أبي
أتذكَّرُ فقط بصماتهِ الثقيلة على جِلْدي
أتذكَّرُ أيضا الجدرانَ
كلُّ الجدرانِ التي علَّقتني عليها
وتركتني معلقةً
أتذكَّرُ أيضا قهقهتَه كلَّما سكنت الريح
لا أحدَ سيخرجُ في هذهِ اللحظةِ
الفضاءُ أغلقَ أبوابَه في وجهي وانسحبَ
أمي دسّتْ خنجرَها في صدري
أمي نفضتْ ثوبَها
فتساقطتْ أفاعٍ سامةٌ على الأرضِ

• • •

هل هذا هو الحضْنُ؟؟
منْ خلْفِ المرايا أنظرُ
أمي كانت شاسعةً كالعدمِ
وأنا كنتُ أرضَعُ سُخْطَها
أمي كانت تُدثّرني بوشاحِ الطاعة
وأنا كنتُ أمزّقُ شرنقتي بكفّيَ الصغيرة
أمزّقُ عتمةَ القماطِ وأخرجُ
فامنحيني حنانكِ أيتها الريحُ
أيتها الأمُّ امنحيني حنانكِ
فربما أهنأ بلحظةٍ